(Rich. Wagner)

Filippi.

Filippo Dr. Filippi,

Richard Wagner.

Eine
musikalische Reise in das Reich der Zukunft.

Aus dem Italienischen
von
F. Furchheim.

Autorisirte Uebersetzung.

Leipzig,
H. Hartung & Sohn.
1876.

Richard Wagner.

Filippo Dr. Filippi,

Richard Wagner.

Eine
musikalische Reise in das Reich der Zukunft.

Aus dem Italienischen
von
F. Furchheim.

Autorisirte Uebersetzung.

Leipzig,
H. Hartung & Sohn.
1876.

I.

Vorspiel.

Weimar, den 19. Juni 1870.

Das Warum dieser Reise. — Ein Wort von Berlioz. — Die Anti-Wagnerianer. — Irrthümer Wagners. — Grenzen meiner gegenwärtigen Bewunderung. — Aphorismen eines Malers. — Sein oder Nichtsein der Zukunftsmusik. — Die vier Vorstellungen in Weimar. — Von Verona nach München. — Weimar unauffindbar. — Ein Sonnenuntergang in Nürnberg. — Ein bairisches Dorf und ein bairischer Gasthof. — Thüringen. — Coburg, Gotha und Erfurt. — Kleines Glaubensbekenntniß. — Das musikalische Drama im Sinne Glucks. — Die Musik des Ohrenkitzels. — Schlechte Uebersetzung einer guten lateinischen Sentenz. — Die Melodie und die Aderlässe. — Die Vermittler zwischen beiden Schulen. — Was in Italien zu thun übrig bleibt.

In Italien, wo man soviel über Musik spricht, und fast ein Jeder sich berufen fühlt, darüber zu schreiben, pflegt man bei allen möglichen Anlässen Wagner zu zitiren, um ihn anzuschwärzen ohne von der Natur seines Talentes eine Idee zu haben, noch von dem Publikum, für das er schreibt; ohne seine künstlerischen Absichten zu verstehen, noch eine seiner Opern vollständig zu kennen.

Ich, der ich mir den beklagenswerthen Ruf, nicht eines Apostels, sondern eines Wehrwolfs der Zukunftsmusik erworben habe, verdanke diese Bezeichnung,

sammt den dabei unvermeidlichen Verwünschungen nur der aufrichtigen Bewunderung, welche ich für einige Fragmente Wagners an den Tag legte, Fragmente, deren Schönheit in mir die Meinung erzeugt hatten, daß ein Genie von der Bedeutung Wagners nicht tagtäglich von Leuten verhöhnt und gehudelt werden dürfe, welche nichts wissen und nichts wissen wollen.

Alle die oberflächlichen Behauptungen von der Absurdität und Unmöglichkeit Wagners in Italien sind eine Folge des Rechts, welches sich Jeder anmaßt, der von Musik unter dem Vorwande spricht, daß sie weiter nichts sei als „un art banal et fait pour tout le monde“ wie Berlioz so treffend gesagt hat.

Und doch genügt es, sie nur ein wenig zu kennen, diese göttliche Kunst, die man so vielseitig beurtheilen kann, um sich eine Idee von den Schwierigkeiten zu machen, darüber zu schreiben; sie ist gleichzeitig eine Kunst und eine Wissenschaft, welche lange und eingehende Studien erfordert; um ihren Einfluß zu fühlen, genügt es nicht, einen gutgeschulten Geist zu haben, sondern der Sinn des Gehörs selbst muß in den verschiedenen Aeußerungen dieser Kunst geübt sein; außerdem ist noch ein vielfältiges Gedächtniß nöthig, um richtig zu vergleichen, und eine Art eklektischer Natur, um das Schöne in den verschiedensten Stylen und Schulen herauszufinden. Es scheint, daß um Wagner zu beurtheilen, keines dieser aufgezählten Erfordernisse einer guten Kritik vonnöthen sei; das Wichtigste ist, ihn gar nicht zu kennen, ungleich der Stelle in dem Epigramm gegen den Aretiner, welche sagt:

. . . . poeta tosco,
Che disse mal d'ognun fuor che di Cristo,
Scusandosi col dir: non lo conosco!

Die Wagnerantipathie erreicht bei einigen den Pa-

roxismus: man behauptet nicht nur, daß diese Musik — immer, ohne sie zu kennen — die Verneinung der Kunst sei, der Melodie, des gesunden Menschenverstandes, sondern man hat auch das bloße Anhören derselben als eine wirkliche jettatura, als unheilbringend verschrieen und selbst ernsthafte Journale haben versichert, daß der Genuß einer Wagner'schen Oper Gelbsucht, Blattern, Cholera und weiß der Himmel welch' andere Uebel erzeugen kann! Und von dem armen Tenor, welcher starb, während er, ich weiß nicht welche Oper Wagners einstudirte, sagte man, daß er an den verderblichen Einflüssen der Zukunftsmusik gestorben sei. Den boshaftesten Kritiken seiner Werke gesellten sich noch die persönlichen Ausfälle gegen den Verfasser bei, gegen sein ausschließendes Wesen und seinen maßlosen Hochmuth, welch' letzterer ja übrigens fast allen großen Talenten eigen ist.

Gewiß, wenn Wagner ein Unrecht hatte, so war es das, sein eigener Apologist und der Kritiker Anderer sein zu wollen; so sehr auch seine kühnen Neuerungen der Erklärung bedürfen mögen, so bin ich doch überzeugt, daß sich seine Opern selbst Bahn gebrochen hätten, besonders in Deutschland, auch ohne die apologetischen Glossen und die Abhandlungen über die Zukunftsmusik, einzig und allein durch ihren inneren Werth, durch den mächtigen Aufschwung des Genies, welche mit ihrer Schönheit die Verworrenheiten und die Lücken des Systems verdeckt haben würden. Indem Wagner seine Theorien über das musikalische Drama proklamirte und selbst vertheidigte, mußte er nothgedrungen die Andern kritisiren, und vielleicht Wahrheiten vorbringen, welche die große Menge des Publikums beleidigen; denn wenn letzteres eine Sache für schön hält, so liebt es nicht, daß Jemand sie für häßlich erkläre. Zuweilen beging Wagner auch

den Fehler, das richtige Maß zu überschreiten; gewiß werden es ihm die Fanatiker der Vergangenheit stets nachtragen, daß er von Mozart gesagt hat, er habe im Don Juan „de la musique de table“ gemacht und daß das Orchester Rossinis nur eine immense Guitarre sei.

Meine Bewunderung für Wager datirt von dem Tage, als ich zum ersten Male die tiefen Harmonien des Pilgerchors aus dem Tannhäuser hörte. Seit diesem Tage habe ich geglaubt, daß Wagner, falls er nicht ein Genie war, würdig in der höchsten Plejade der Auserwählten zu glänzen, doch ein Talent besaß, das man mit Achtung anhören und mit Ruhe beurtheilen soll, mit Beiseitelassung aller absurden patriotischen Eifersüchteleien, welche nur eine Verneinung der Kunst sind, da sie die Kunst in partielle Formen einschränken wollen, während man sie in ihrer Universalität auffassen und beispielsweise Beethoven Rossini vorziehen soll, aus dem einfachen Grunde, weil das Genie des Bonners größer und umfassender ist, als das des Pesaresen.

Später hörte ich andere Fragmente, vorgetragen von den ausgezeichneten Orchestern der Conservatorien zu Mailand, Paris und Wien und erwähne davon den prachtvollen, eigenartigen Marsch aus Tannhäuser, die melodische Romanze „an den Abendstern“ aus derselben Oper, die Ouvertüre, den Marsch und Brautchor aus Lohengrin, den Chor der Spinnerinnen und die Balladen aus dem fliegenden Holländer, in Wien einige Bruchstücke aus den Meistersingern, in Paris die Ouvertüre dazu, welche, noch ehe sie gehört war, feierlich ausgepfiffen wurde.

Diese theilweisen Aufführungen vermehrten meine Achtung vor der Originalität und der instrumentalen Macht Wagners, belehrten mich aber noch nicht über

den Effekt des musikalischen Dramas, des gesanglichen Theiles, ohne welchen man nicht beurtheilen kann, ob die Wagner'sche Idee in der Ausführung möglich, oder ob sie nur eine der vielen Verirrungen des menschlichen Geistes sei, bestimmt, bald unterzugehen. Ich muß gestehen, daß auch die aufmerksamste Durchlesung Wagnerscher Opern im Klavierauszuge, also ohne den Zauber der Scene und die Macht der Orchestration, zwei Hauptsachen bei Wagner, mich in einer großen Verlegenheit ließ. Dieses Labyrinth lieblicher Motive, abgebrochener Takte, und Recitative, diese Gesangstücke von unendlicher Länge, durch einen unfaßbaren melodischen Faden verbunden, dieses fortwährende Idealisiren ließen in mir den Verdacht aufkommen, daß Wagner, so groß er ist, wenn er sich der augenblicklichen Eingebung seiner Phantasie überläßt, eben so verzerrt, kleinlich und schwerfällig wird, wenn er sich vorsätzlich in die Irrwege des Systems verwickelt und es in zu entschiedener Weise anwenden will. Dies schien mir in Tristan und Isolde und im Rheingold am eklatantesten der Fall zu sein. Ich befürchtete beinahe, daß einer meiner Freunde, ein Maler, tüchtiger Musiker und dem Idealen zugewendet, Recht hatte, als er mir sagte, daß in Wagner Edelsteine von großem Werthe lägen, Diamanten, groß wie Hühnereier, aber in einem Schutthaufen begraben.

Es war das für mich ein Problem, das ich lösen wollte, eine Frage, deren Antwort ich von den Brettern erwartete, eine Art Sein oder Nichtsein, für welches mir bisher fataler Weise die Gelegenheit gefehlt hatte.

Die angekündigten Musikfeste in Weimar boten eine so günstige Gelegenheit, daß ich mir sie um keinen Preis entgehen lassen wollte; ich glaube sogar, daß ich im Nothfalle, und wären die Pilgerzüge noch in der Mode, einen

großen, breitkrämpigen Hut aufgesetzt, meinen wachsleinenen Mantel mit Austerschalen besäet und mit meinem guten Knotenstock in der Hand den Weg bis hierher zu Fuß zurückgelegt hätte.

Die Feste haben bereits seit einigen Wochen begonnen; die zwei ersten waren Beethoven geweiht, dessen Jubiläum man hier mit großem Pomp unter der Leitung Liszts gefeiert hat, welcher eine Cantate, die er eigens zu diesem Anlaß komponirt hatte, und einen Zukunftsmarsch mit vollständigem Erfolg aufführte. Mich würde diese Beethovenfeier, mit so viel Verständniß, Vollendung und ruhigem, aber tiefem Enthusiasmus ausgeführt, sehr interessirt haben; aber ich erinnerte mich, daß wir im nächsten Dezember etwas Aehnliches in Mailand unter den Auspizien Bülow's haben würden, der uns die größten Schöpfungen Beethovens, mit Einschluß der Neunten Symphonie, die das Lied an die Freude von Schiller enthält, versprochen hatte.

Ich habe mich also mit Wagner begnügt, von dem vier Opern nach einander zur Aufführung kommen sollen, jede nur einmal; der fliegende Holländer, heute Abend den 19., Lohengrin am 22., Tannhäuser am 26. und die Meistersinger am 29. des laufenden Monats Juni. Bei dieser Vorstellung am Hoftheater sollen außer der Weimar'schen Kapelle, welche zu den besten Deutschlands zählt, die berühmtesten Sänger aus Berlin, München, Dresden und Hannover mitwirken, Alle durchdrungen von Wagner'schen Traditionen.

Ich erwähne beiläufig, daß Weimar der erste Sammelplatz, der erste Ausgangspunkt für die Musik der Zukunft war, als Liszt das Hoftheater dirigirte, und daß die Wagner'schen Opern hier schon seit jener Zeit mit Rücksicht auf die wirklichen Absichten des Kompo-

nisten aufgeführt wurden, weshalb ich mir vier Mustervorstellungen versprach.

Ich glaubte, daß die Reise nach Weimar mit Hülfe des über ganz Europa ausgespannten Eisenbahnnetzes etwas kinderleichtes wäre; ich nahm also eine neue Eisenbahnkarte zur Hand, welche mir von Artaria als die beste empfohlen wurde. Ich sah darauf, daß nach Zurücklegung der horizontalen Route von Mailand nach Verona eine lange direkte Linie senkrecht von Verona über München bis nach Weimar führte, und glaubte, mir ein direktes Billet bis dorthin, oder wenigstens eins jener Rundreisebillete verschaffen zu können, das mir gleichzeitig die angenehme Abwechslung der Rückreise über Leipzig, Dresden, Wien und Triest in Aussicht stellen würde. Der Billeteur, welcher wahrscheinlich weder Goethe noch Schiller kannte, hatte niemals von Weimar gehört; und bezüglich der Rundreise gab er mir eine lange Liste von über dreißig Kombinationen zu lesen, in welchen ich alle großen und kleinen Städte Deutschlands, auch die unbedeutendsten fand, mit Ausnahme Weimars, welches doch am Schluß die Hauptstadt eines Großherzogthums und, so verpreußt sie auch sein mag, durch ihre künstlerischen Erinnerungen eine der bedeutendsten von allen ist.

Diese sonderbare Auslassung gab mir zu denken, und fing an, mich mit Unbehagen zu erfüllen. Ich tröstete mich jedoch mit der Hoffnung, in München der Sache auf die Spur zu kommen.

In dieser fröhlichen Erwartung sah ich im Fluge die blühenden Ebenen Südtyrols, trank das frische Wasser Roveretos, fand in Bozen die runden Gesichter und die spitzen Dächer des deutschen Landes, und überschritt des Nachts den Brenner, ohne etwas davon zu sehen. Ich

bewunderte die eleganten, mit Epheu bedeckten und in einem Blumenflor prangenden Häuschen der Bahnwärter und kam endlich in München an, wo ich sofort einen Eisenbahnführer, irgend ein Coursbuch für Weimar verlangte.

Der Wirth der „blauen Traube", der würdige Besitzer eines noch würdigern Gasthofs, legte mir die Coursbücher sämmtlicher bairischer Linien mit allen ihren Anschlüssen vor, in denen ich alle mit einer Station gesegneten Städte fand, nur nicht Weimar.... Das befremdete mich, ich fing an zu vermuthen, daß nachdem dort die großen Geister Schillers und Goethes gewirkt hatten, allen andern Leuten die Lust vergangen sei, dort zu bleiben, und daß Weimar eine mythische Stadt geworden, eine Fabel, ein Haufe einsamer Trümmer, eine berühmte Grabstätte, der sich Niemand mehr zu nähern wage.

Mein freundlicher Wirth zog mich aus diesen trüben Reflexionen, indem er mit sagte, daß mit dem 1. Juni ein neuer, aber noch nicht gedruckter Fahrplan für die eben eröffnete neue Linie nach Norden in Kraft getreten sei, und daß ich nur nach dem Bahnhof zu gehen habe, um genauere Auskunft darüber zu erlangen. Währenddem hatte mich der Gedanke, eine Zukunftsmusik geträumt zu haben, die vielleicht gar nicht existirte, so bestürzt gemacht, daß ich mich nicht ganz wohl fühlte. Aber auch auf dem Münchener Bahnhof suchte ich die erhoffte Aufklärung vergebens; man schickte mich von Pontius zu Pilatus und ich gelangte endlich an einen Billeteur, der mir empfahl, die neue Strecke von Ingolstadt über Lichtenfels zu nehmen, in welchem Orte ich Mittel finden würde, nach Weimar zu gelangen; gleichzeitig gab mir der gute Mann die glaubwürdigsten Beweise über die Existenz dieser Stadt.

Zwischen München und Lichtenfels liegt jener Theil Baierns, welcher die bizarre, aber reizende Stadt Nürnberg zum Zentrum hat, berühmt durch ihre Spielwaaren und die Giebeldächer ihrer Häuser. Als wir vorbeifuhren, versank die Sonne eben im Westen und warf ihre langen goldigen Streifen über die grünen Ebenen des hügeligen Terrains; die Häuser Nürnbergs hoben sich auf diesem goldigen Grunde dunkel und mit prachtvollem Effekte ab, so daß ich fast lieber da geblieben wäre, als nach dem unbekannten Lichtenfels zu wandern, das nur ein Dorf von wenigen Häusern ist, jedoch sehr civilisirt, mit Gasbeleuchtung und einem komfortablen Gasthof, in dem französisch sprechende Kellner und Zahnstocher zu finden sind, versehen.

Ich verbrachte die Nacht in der „goldenen Krone", ohne eine Idee zu haben, auf welche Weise ich am nächsten Tage weiter befördert werden sollte; trotz meiner Müdigkeit konnte ich doch nicht gleich einschlafen, da ich immer befürchtete, nicht rechtzeitig zur ersten Wagner-Vorstellung einzutreffen, die für heute Abend angesagt war. Um mich zu zerstreuen, besah ich mein Zimmer, das ziemlich anständig möblirt war und an dessen Wänden einige Schlachtenbilder aus der napoleonischen Zeit hingen, aber nur solche, wo die Franzosen geschlagen wurden, wie Leipzig und Waterloo, und nicht vielleicht Ulm und Austerlitz. Das jugendliche Gesicht des Königs von Baiern sah zwischen zweien dieser Bilder freundlich lächelnd auf mich herab.

Auf dem Bahnhof in Lichtenfels erlebte ich heute früh eine große Freude. — Nicht nur versicherte mir der Billeteur, daß eine Stadt des Namens Weimar auf der Oberfläche des Erdballs existire, sondern ich empfing sogar aus seinen Händen eine Fahrkarte, auf der ich

zum ersten Mal die ersehnte Bezeichnung „Lichtenfels nach Weimar“ las.

Die Wegstrecke beträgt nahezu neun Stunden, die mir aber ebenso viele Minuten schienen, so schön, so lockend und dicht bevölkert ist diese glückliche Gegend Thüringens, überall mit Häusern, Schlössern, Palästen, Villen, Tannenwäldern, Hügeln, Thälern, wälschen Pappeln und preußischen Helmen besät.

Diese kleinen Potentaten von Coburg und Weimar regieren wohl, aber sie haben nichts zu befehlen; der preußische Adler ist überall angebracht, und unter dem Vorwande des deutschen Bundes genießen die Regimenter Bismarck's ihr Leben in dieser schönen Gegend! Die erste Station nach Lichtenfels ist Coburg, eine sehr angenehme Stadt, von einem Kastell überragt, und voll Thürme, Mauern und Zinnen, so daß es eine Lust ist, zu sehen, wie sie sich auf der Kuppe des Berges über einer, von Eichen und Tannen bewaldeten Basis erhebt. Gotha sieht auch von außen recht hübsch aus mit seinen großen Kuppeln und seinen monumentalen Gebäuden, unter welchen die großartige Anstalt von Justus Perthes eine hervorragende Stelle einnimmt.

Das darauf folgende Erfurt ist eine der großen Festungen des Bundes, mit preußischer Besatzung, wie sich von selbst versteht. Am Bahnhof sah man, da es eben Sonntag war, alle Damen der Stadt in großem Putz neben den Thüringer Bauern und Bäuerinnen in ihren bizarren Trachten und ihren sonderbaren Hüten, nicht unähnlich enormen Löschhörnern und an die Moden der Restauration erinnernd.

Von Weimar selbst will ich in diesem ersten Briefe nur sagen, daß darin eine Luft voll Kunst und Poesie zu wehen scheint, welche es begreiflich macht, wie diese

Stadt der bevorzugte Aufenthalt so vieler glänzender Genies gewesen ist. Bevor ich, wie man zu sagen pflegt, meine Predigt anhebe, scheint es mir nöthig, den Berichten über die durch die Wagner'schen Werke erhaltenen Eindrücke einige meiner Gedanken über den Zustand und die gegenwärtige Richtung der Kunst vorauszuschicken. Es wäre in der That absurd, wenn ich durch mein Hierherkommen beabsichtigt hätte, die Frage über die Aufführbarkeit und die Möglichkeit der Wagner'schen Opern, besonders in Italien, zu studiren und möglicherweise mir selbst zu beantworten, ohne als leitende Idee einen Begriff von der Kunst und einige von den Absichten der neuen Schule an der Hand zu haben, mit deren Hülfe es allein möglich ist, diese kühne Form des musikalischen Dramas, welche man kurzweg, aber unrichtig Zukunftsmusik nennt, anzunehmen, oder zu verwerfen.

Es ist heutzutage unmöglich, in der Musik, und besonders in der theatralischen, eine ausgesprochene Tendenz zum Ueberschreiten der konventionellen Fesseln, der Sklaverei der Form, welche die Wonne einer vergangenen Generation bildete, zu leugnen. Es ist unbestreitbar, daß einige italienische Talente ersten Ranges diese Schule zu hohem Ansehen brachten, und daß gewisse, den Stempel des Genies tragende Stellen in ihren Werken unsterblich sind und bleiben werden. Aber man kann nicht sagen, daß die Oper mit dem System der Melodie um jeden Preis, der hergebrachten Formen und der Eilfertigkeit einen Fortschritt gemacht habe; im Gegentheil, man kann sagen, daß sie einen erheblichen Schritt rückwärts gethan, besonders wenn man sie von dem Zustande aus weiterverfolgt, in welchem sie Gluck, ein großer Reformator in Bezug auf dramatischen Ausdruck,

und Weber, in Bezug auf die Orchestration, gelassen hatten. Die neue Wagner'sche Schule führt das musikalische Drama auf die ursprüngliche Idee Glucks zurück (siehe den Widmungsbrief der Alceste) und mit Recht, denn, zugestanden, daß man durch Täuschung versucht, die menschlichen Leidenschaften musikalisch auszudrücken, so ist es noch immer besser, diese Täuschung mit den von Gluck und Wagner gewollten Mitteln hervorzubringen, als mit den leichtern, und deshalb von den gleichzeitigen Komponisten vorgezogenen, denen derselbe musikalische Gedanke sowohl für die Wuthausbrüche Orests, als auch für die kindliche Liebe Aeneas' genügt.

Die Unwissenheit, der Hang zu sinnlichen Genüssen und der Epikurismus haben die Erzeugnisse dieser (ich wage es, sie so zu nennen) vorübergehenden Schule begünstigt, hauptsächlich in Italien, wo man gewohnt ist, im Theater alles andere zu thun, als das Stück mit Aufmerksamkeit anzuhören; man zieht es vor, die Zeit mit Schwatzen und andern weltlichen Beschäftigungen zuzubringen, bis endlich der Moment des M o t i v e t t o kommt, welches die Ohren angenehm kitzelt und auf den Gesichtern ein Lächeln der Glückseligkeit und des Wohlbehagens hervorbringt. Denn die Musik wird leider von Vielen, ja von der großen Mehrzahl, von dem Gesichtspunkt einer vorübergehenden und persönlichen Annehmlichkeit aus betrachtet, welche man Ohrenkitzel nennt. Die Musik mit gehobenem Geiste, mit dem Herzen, aber durch den Verstand anhören zu wollen und dabei edle und tiefe Regungen der Seele zu empfinden, wäre unnütze Mühe; und wenn eine Musik schon gar so ernst, so gelehrt, so ideal ist, daß man nichts davon versteht, so bleibt einem nichts weiter übrig, als das Res severa verum gaudium, gleich jenem Spaßmacher mit L'ennui

est le vrai plaisir zu übersetzen und dabei herzlich zu gähnen.

Die ganze blinde, hartnäckige Fehde, welche Einige gegen die dramatische Musik führen, gegen dieselbe, die auch Verdi mit Erfolg in seinen letzten Opern angewendet hat, läßt sich in die aristotelische Formel zusammenfassen: Musik ist Melodie, die dramatische Musik der Zukunft ist ohne Melodie: ergo ist sie keine Musik. Als Antwort auf diesen unsinnigen Ausspruch wäre ein ganzes Buch nöthig, so viele Einwendungen könnte man dagegen machen. Ich will hier vor allen Dingen nur in Kürze sagen, daß die Musik nicht ausschließlich aus Melodien besteht, und daß besonders die rein dramatische Musik, mit Einschluß der Zukunftsmusik, durchaus nicht dieses hauptsächlichen Elements ermangelt. Wenn einer der Nachahmer Wagner's, auch ohne Ideen und Talent, zu dem schönen Resultat gelangt ist, Musik ohne Melodien zu schreiben, desto schlimmer für ihn, er wird von keiner Schule anerkannt werden, auch nicht einmal von der Vorvergangenheit. Diese Hartnäckigkeit, den idealen dramatischen Komponisten irgendwelche melodische Erfindung abzusprechen, ist die unausstehliche Eigenschaft jener Verfechter der Melodie um jeden Preis. Erst gestern hatte ich Gelegenheit, einen Reisegefährten, einen sehr gebildeten venezianischen Arzt, der gegen Wagner eingenommen war, im Waggon anzuhören.

„Ihr Zukunftsmusiker" — sagte er, denn er hatte sofort einen solchen in mir herausgefunden, — „Ihr gleicht uns Aerzten der neuen Schule: einst, wehe dem Arzt, der in seinem Leben nicht wenigstens 10,000 Aderlässe verordnet hatte! Jedermann hätte ihn für einen vollkommenen Esel gehalten; jetzt, wehe demjenigen, der

einem armen Teufel einige Tropfen abzapft, und wenn es auch wirklich vonnöthen wäre! So mußte man früher eine Oper vom Anfang bis zum Ende auswendig trällern können — jetzt wird man ausgelacht, wenn einem zufällig ein Motiv im Gedächtniß bleibt.“

Ganz und gar nicht, mein lieber Doktor; die Zukunftsmusiker — wenn man sie schon so nennen muß — verschmähen die Melodie nicht, im Gegentheil, sie suchen sie, und wenn sie sie finden, so freuen sie sich darüber, wie über einen kostbaren Schatz; sie verschmähen nur die vulgäre Parterre-Musik, jene Musik, welche Einige in 8 oder 16 Takte eingeschlossen haben wollen, bei Strafe der Aechtung.

Man hat leider mit dieser letztern Art von Melodie bis jetzt nur zu sehr Mißbrauch getrieben, sie in der Oper als Aushülfe benützt, so oft die Eingebung matt und ungenügend war. Diese melodischen Lückenbüßer der vergangenen Schule finden sich in den, für den momentanen Erfolg geschriebenen Opern, welche einen kurzen Cyclus von Jahren nicht überdauern. Wenige sind darunter, in denen das Talent, sich auf eine einzige Synthese beschränkend, auch in den minder wichtigen Theilen Schätze von Harmonie und Melodie verstreut hat; ein Beispiel dieser Opern ist der Wilhelm Tell.

In den Opern der modernen Schule hingegen, welche Alles dem Drama, dem Ausdruck des Wortes, der Situation hintansetzt, besteht das Musikalische aus einer Art idealer Melodie, einem Recitativ, das von den Instrumenten getragen wird, in dem die Melodie zwar abwesend ist, aber durch eine große Macht des Ausdrucks ersetzt wird, welche gebildete Zuhörer den gewohnheitsmäßigen Trivialitäten der Form vorziehen. Bei dem Niedergange, in dem sich die Kunst heutzutage befindet, ist

diese neue Richtung der ältern vorzuziehen, wie bei uns Verdi selbst bewiesen hat, als er sie, wenn auch nicht in allen, so doch in vielen Theilen seiner neuern Opern anwandte. Es hat auch eine Schule des Uebergangs gegeben, die Meyerbeers und Halévys, welche die zwei entgegengesetzten Tendenzen vermitteln wollte, und sie wäre beinahe noch vorzuziehen, wenn Wagner sein letztes Wort schon gesprochen, und wenn es nicht möglich wäre, den Robert und die Hugenotten in der Vorliebe des Publikums von Lohengrin und dem fliegenden Holländer noch übertroffen zu sehen.

In Italien bleibt Eins zu thun übrig, nämlich Wagner dieselbe Gastfreundschaft zu gewähren, welche man Meyerbeer, Halévy, Auber und hundert Andern gewährt hat, ohne daß der nationale Charakter unserer Musik darunter eine Einbuße erlitten hätte. Außerdem soll das Publikum herangebildet, geduldig und aufmerksam gemacht werden, es soll ihm beigebracht werden, daß die Musik eine Kunst ist, deren Genuß und insbesondere deren Verständniß sich langsam entwickeln; daß man die erste Langeweile überwinden, ohne Vorurtheile zuhören und die Sache ernst nehmen soll, wie man dies hier in Deutschland zu thun pflegt, wo man von dem Gehörten einen Genuß hat, weil man es versteht, und weil das Publikum allerorts herangebildet wird, auf den Plätzen, zu Hause und im Theater, wo es überall eine große, klassisch wahre Musik zu hören bekommt.

Man wende mir nicht ein, daß die Musik eine Kunst für die Massen, für das Volk sei. Durchaus nicht; die Musik ist Eigenthum der gebildeten Menschen, jener Leute, die bei der Aufführung eines musikalischen Dramas die historischen und ästhetischen Fakta kennen und sie zu würdigen wissen. Was ist der Wilhelm Tell für

den, der die helvetische Revolution nicht kennt? Was bedeuten die Hugenotten dem, der nie von der Bartholomäusnacht gehört hat?

Eine Musik für das Volk ist vorhanden mit ihren ungezwungenen Rythmen, ihren Motiven für's Parterre, und das Volk ist reichlich damit versorgt. Das Publikum eines lyrischen Theaters ist jedoch ein anderes; wenn dieses nichts weiß und nichts versteht, so ist es sein eigener Schaden; die Langeweile ist eine wohlverdiente Strafe für diejenigen, die uns erzählen, daß sie il Jone gehört haben, oder gli Ernani, la Attila, l'arco di Giovanna und la tenda di Beatrice! Die Musik ist eine aristokratische Kunst par excellence! sie nur in kleinem Kreise zu genießen, wenn sie gut ist, scheint mir weder ein Vergehen, noch eine große Unannehmlichkeit.

Dies in Eile vorausgeschickt, begebe ich mich zur Aufführung des fliegenden Holländers.

II.

Weimar und der fliegende Holländer.

Weimar, den 20. Juni 1870.

Weimar, seine Gärten und seine Monumente. — Eine preußische Kaserne. — Goethe und Schiller überall. — Ein häßliches Bild. — Stille und Einsamkeit. — Die Post und das Lesekabinet. — Guter Rath eines Polen. — Der Abbé Liszt und der Baron von Loën. — Ein polyglottes Publikum. — Journale und Journalisten. — Les Parnassiens. — Wagnerianer und Lisztianer. — Haare, Bärte und Nägel. — Das großherzogliche Theater. — Eine der gewöhnlichen Apotheosen. — Das Orchester. — Die Sänger der Wagner'schen Oper. — Stoff des fliegenden Holländers. — Wagner als Dichter. — Synthese der Musik. — Kurze Analyse der Partitur. — Die Aufführung. — Die Inscenirung. — Ein Schwur des Berichterstatters.

In diesem meinem zweiten Briefe drängt es mich vor Allem von dem erhabenen Eindruck zu sprechen, den ich gestern Abend durch das Anhören des fliegenden Holländers empfing, erhaben in jeder Beziehung, sowohl was die Musik, als die tadellose Aufführung betrifft, des musterhaften Verhaltens von Seiten des Publikum nicht zu vergessen, welches mit Andacht zuhörte und es verstand, sich nur zur richtigen Zeit dem Ausbruch eines begeisterten Enthusiasmus zu überlassen. Aber das Bild würde ohne Rahmen bleiben, wollte ich nicht etwas von Weimar selbst sagen, von den zahlreichen Besuchern, die zu diesem vierfachen merkwürdigen

Schauspiel herbeigeströmt waren, und besonders von den Elementen, aus denen letzteres zusammengesetzt ist.

Ich sagte es schon gestern und wiederhole es heute, daß man hier eine poesievolle, künstlerische Luft athmet, die Geist und Seele für das Erhabene empfänglich macht; man möchte fast sagen, daß Goethe, Schiller, Wieland und Herder hier einen Hauch ihres Geistes zurückgelassen haben, so sehr scheint Alles in Weimar sich dem strengsten Kultus, der aufrichtigsten und eifrigsten Verehrung der Kunst zuzuneigen.

Wenn man diese kleine, aber reizende Stadt gesehen hat, wie sie mit Gärten, Baumgruppen, Blumenbeeten und duftenden Wiesenteppichen geschmückt, sich präsentirt; wenn man in jeder Straße diesen Wohlgeruch der Akazien und Linden einathmet (denn es giebt kein Haus ohne Garten); wenn man in diesen Parks, auf diesen Wegen unter dem Schatten hundertjähriger Bäume dahin wandelt, so begreift man die Vorliebe, welche jene großen Männer, durch welche Weimar beinahe ein Jahrhundert hindurch zum Sammelpunkt eines eminenten geistigen und namentlich künstlerischen Strebens geworden ist, für diesen lieblichen Aufenthalt hatten. An großen Bauwerken, Palästen und Kirchen, hat Weimar nicht viel aufzuweisen. Der großherzogliche Palast, das sogenannte Schloß, ist von erheblichen Dimensionen, aber architektonisch unbedeutend; ein sehr schöner, dem Publikum geöffneter Park umgibt ihn, und als ich gestern darin spazieren ging, schien er mir einer der antiken griechischen Landschaften zu gleichen, die uns Claude Lorrain so glücklich dargestellt hat und die Goethe als Hintergrund der phantastischen und klassischen Scenen zwischen Faust und Helena wählt. Es gibt hier viele solcher Parks und Gärten, alle zu

adligen Besitzungen oder öffentlichen Gebäuden gehörend. Die unregelmäßige Beschaffenheit des Bodens verleiht dem Ganzen durch ihre grünen Abhänge, die malerischen Aussichten und die zahlreichen Flüßchen einen eigenthümlichen Reiz. Auf dem Gipfel eines der höchsten Hügel, von dem man eine weite Aussicht auf Wiesen, Wälder und Bergkuppen genießt, erhebt sich eine immense preußische Kaserne von schöner imposanter Bauart, fast eine Nachahmung des neuen Arsenals in Wien, flankirt von vier hohen Thürmen und mit kargen, aber gut angebrachten Ornamenten. Die gewohnten preußischen Helme bewachen den Eintritt in Gemeinschaft mit zwei Kanonen, welche mit ruhiger, aber achtunggebietender Miene auf die Stadt herabsehen. Auf dem Marktplatze sieht man ein Bauwerk neuerer Schöpfung im gothischen Styl, das mir das Stadthaus zu sein schien; es ist zwar elegant, aber von geringer Originalität, und verräth, wie die meisten der modischen Gebäude dieser Gattung, eine Nachahmung des gothischen Styls mit einer leichten, aber unschönen Beimischung des Modernen.

Der Kultus für die Größe der Vergangenheit ist hier äußerst lebendig. Nur der Kultus für Scott und Burns, den ich in Schottland beobachtete, kann der Abgötterei Weimars für Goethe und Schiller an die Seite gestellt werden. Hier finden die commemorativen Namen der Straßen, Plätze und Institute kein Ende! Statuen in Bronze, in Marmor, in Gyps, in terra cotta! Ueberall Büsten, Portraits, Lithogramme und Photogramme! Könnte man alle diese Goethe und Schiller in Marmor und Kupferstich zum Leben erwecken, ich glaube, man würde damit eine neue Stadt mit Tausenden von Einwohnern bevölkern können.

In meinem Gasthof (Russischer Hof), den ich jedem

Besucher dieses beschaulichen Athens empfehlen kann, sind die Bildnisse der genannten Dichter auf allen Stiegenabsätzen, in allen Zimmern und Sälen, mit einer Hartnäckigkeit angebracht, die zur Qual werden kann. Ein Portrait Goethes, nur in Kontur und weniger Schattirung, das die Jahreszahl 1815 trägt, muß sprechend ähnlich gewesen sein, obwohl es den Ruf olympischer Schönheit, die der Verfasser des Faust besessen haben soll, und die von der Schmeichelei so vieler Maler und Bildhauer bestätigt wird, nicht rechtfertigt.

Dieses Portrait Goethes hat eine starke Nase, eine hängende Unterlippe und weniger den Ausdruck heiterer Begeisterung, als den der Verachtung. Von Schiller hingegen sah ich nicht eins, das mich nicht angezogen hätte; er erschien mir immer schön, inspirirt. Auf dem Theaterplatz stehen die Statuen der beiden Dichter von Rietschel in Bronze modellirt und sehr gelungen; Goethe und Schiller, ganz nahe an einander stehend, halten einen einzigen, ungetheilten Kranz. Die Idee ist eine sehr glückliche und erinnert an die herzlichen Beziehungen der beiden Dichterheroen, welche Beziehungen freilich von einigen als nicht ganz aufrichtig gemeint — wenigstens was Goethe betrifft, dessen Egoismus seinem Genie die Wage gehalten habe — hingestellt werden. An einem andern Orte, inmitten eines kleinen square steht die Statue Wielands, wenn ich nicht irre, auch von Rietschel; die Herders, auf dem Platze, der seinen Namen trägt, stehend, ist ein armseliges Machwerk, wie auch die gegenüberstehende Kathedrale mit dem unvermeidlichen Glockenthurm, die keine Façade hat und einer sitzenden Figur ohne Gesicht gleicht.

Wenn man tagsüber durch die menschenleeren Straßen schlendert, würde man es kaum glauben, daß

sich inmitten dieser Ruhe, die nur durch den Gesang der verliebten Nachtigallen in den Bäumen unterbrochen wird, ein so ausgebreitetes künstlerisches Leben, eine solche geistige Bewegung verbergen. Auf den Straßen begegnet man nur hie und da einem eiligen Fußgänger, ein Buch oder eine Musikrolle unter dem Arm; fortwährende Pianoforteklänge ertönen aus den Häusern, die Harmonien Beethovens, die Melodien Schumanns, oder die kunstgerechten Sätze Wagners wiederholend. Trotz der preußischen Invasion herrschen allerorts noch patriarchalische Zustände. Auf dem Postamte gibt es keine alphabetischen Fächer für die poste restante Briefe; ein ehrlicher großherzoglicher Beamter hat sie alle in einem einzigen Bündel und um einen herauszufinden, muß er Hunderte von Briefen durchgehen, besonders jetzt, wo es von Fremden wimmelt.

Auch in den Gewohnheiten, in den Gebräuchen herrscht hier noch die deutsche Ernsthaftigkeit; beim Einlaß in ein reichlich versehenes Lesekabinet, in das man mir mit besonderer Höflichkeit Zutritt verschaffte, wurde mir vor allen Dingen empfohlen, die absoluteste Grabesstille zu beobachten; um wegen der Journale von einem Tische zum andern zu gelangen, muß man auf den Fußspitzen gehen, und währenddem sind dennoch drohende und finstere Gesichter pensionirter Räthe, jubilirter Referendare und anderer alter Majestäten auf einen gerichtet, welche behaupten, Goethe gekannt zu haben und gleich ihm hohe weiße Kravatten tragen, in denen sie das Kinn behäbig verbergen. Beim Sitzen muß man die Beine anständig halten, und wehe dem, der sich damit amerikanische Freiheiten erlaubte! Ein liebenswürdiger, gebildeter Pole, in Amerika ansäßig,

der die kleine Tour von Chicago bis hieher nur der Wagner'schen Aufführungen wegen unternommen hatte, bemerkte wie ich ziemlich komfortabel auf ein Sopha ausgestreckt, die Indépedance belge las, und in der Unmöglichkeit, mir etwas mündlich mitzutheilen, schrieb er mir folgendes auf seine Karte: „Malheureux! vos jambes scandalisent la gent allemande, les Philistins ici sont d'une bêtise massive!" Unter Philister versteht man in Deutschland die Anhänger des alten Systems, im Gegensatz zu den Davidsbündlern, welche die Proselytenmacher der Zukunft sind, sogenannt von einer Gesellschaft junger Studenten und Musiker, die jenem wahren David der Musik, dem unglücklichen Robert Schumann ihre Gründung verdankt.

Als ich gestern Morgen bei meiner Ankunft diese kleine, blühende Stadt so menschenleer erblickte, begann ich an der großen Zahl der Anhänger Wagners zu zweifeln, und die Klagen, über Mangel an Unterkunft und Theaterbillets, für leeres Zeitungsgewäsch zu halten. Ich überzeugte mich jedoch im Gasthofe bald, daß die Zeitungen nicht übertrieben hatten, denn nur mit äußerster Mühe erhielt ich ein sehr kleines Zimmer und hatte vier preußische Thaler für einen äußerst schäbigen Sperrsitz im Parterre zu zahlen. Dieses letztere Ungemach ist mir jedoch in den andern drei Vorstellungen nicht mehr widerfahren, denn als ich mit dem Abbé Liszt im Theater zusammentraf, wurde ich von ihm mit der ihm eigenen, vollendeten Liebenswürdigkeit, die eine der schätzbarsten seiner vielen guten Eigenschaften ist, dem Baron von Loën, Theaterintendanten und Kammerherrn des Großherzogs, als einziger anwesender Vertreter der italienischen musikalischen Presse vorgestellt.

Herr von Loën lud mich freundlichst zu allen fol-

genden Vorstellungen ein, indem er betonte, wie stolz er darauf sei, die großherzogliche Gastfreundschaft im Namen der deutschen Kunst dem einzigen Italiener — dem einzigen weißen Raben, wie ich ihn nenne — anzubieten, der aus der melodischen Italia gekommen sei, um die strengen musikalischen Gesetze der harmoniereichen Germania kennen zu lernen. Ein einziger Italiener, und noch dazu einer von so geringer Bedeutung, ist in der That wenig für ein Land, das mit seiner Musik die ganze Welt beherrscht hat; aber auch dieser Einzige, wenn er schon nichts anderes vermag, tilgt doch wenigstens die Schande, daß gar keiner da sei, hier wo jede civilisirte Sprache erklingt, wo fast alle Nationen durch Dilettanten, Journalisten, Komponisten, Kritiker, herabgekommene Standesherren und brodlose Künstler vertreten sind, alle gekommen, das große Gebäude entweder zu befestigen oder von Grund aus zu zerstören, was sich am Ende der Schlacht herausstellen wird. Die Mehrzahl der Angekommenen sind Deutsche, meist aus Berlin, Dresden, Leipzig, Hannover, München, Wiesbaden, Karlsruhe, aus allen den großen Centralpunkten, wo die Wagner'sche Religion schon ihre Tempel hat. Auch viele Polen und Russen sind da, eine große Anzahl Engländer, besonders weiblichen Geschlechts, nicht wenige Franzosen, die sich in enthusiastische Bewunderer, oder unerbittliche Feinde theilen, und eine Menge Belgier.

Die Presse ist reichlich vertreten; viele Pariser Journale haben ihre Kritiker gesandt und die Opinion nationale hat gut daran gethan, statt ihres unerträglichen Schwätzers Azevedo einen geist- und gemüthvollen jungen Mann abzuordnen. Unter den belgischen Journalen sind l'Echo du Parlement und le Guide musical des Hauses Schott vielleicht die am besten vertretenen. Korre-

spondent des erstern ist der gewandte, feurige Van der Stroden; das letztere wird durch meinen sympathischen Freund Joseph Dupont repräsentirt, der durch seinen zweijährigen Aufenthalt in Mailand so viel angenehme Erinnerungen bei uns zurückließ; er ist einer der gebildetsten und geachtetsten Musiker der Jetztzeit und leitete während dreier Jahre mit großem Erfolge die italienischen Bühnen in Warschau und Moskau, als Merelli Sohn Impresario war. Dupont ist ein ausgesprochener Zukunftsmusiker, aber mit Ruhe, mit Verständniß, ohne die Uebertreibungen und Hallucinationen der Pariser sogenannten Parnassiens, unter denen sich Catulle Mendez und seine Frau, die Tochter Theophile Gautier's, befinden, bekannt durch die zweifelhafte Berühmtheit, die sie sich erworben haben, ersterer mit seinen paradoxen Abhandlungen über Wagner, letztere mit ihrem Roman Chinois, welcher, glaube ich, im Feuilleton der Liberté erschienen ist. Durch ihre Wagner'schen Extravaganzen bedecken sich diese Pseudo-Kritiker nicht nur mit Lächerlichkeit, sondern sie schaden geradezu der Musik, die sie erheben wollen, indem sie dieselbe auch denen verleiden, welche sie zu bewundern geneigt waren. Auch der Herr Villier de l'Ile Adam gehört den Parnassiens an und ist im Gefolge der Mendez gekommen, gleich einem Kometenschweif.

Von deutschen Kritikern, oder wie sie sich bescheidener nennen, Rezensenten, sind sehr viele hier, und von lyrischen Künstlern, Pianisten, Komponisten eine Unmenge. Ich begnüge mich, nur Einige zu nennen: Brassin, die Sternberg, welche die Rolle der Elsa in Lohengrin mit vielem Erfolg in Brüssel schuf; endlich die Comtessa Mourackoff-Calergi, Kompatriotin und Freundin Chopins und an den kaiserlichen Intendanten der War-

schauer Theater verheirathet, eine leidenschaftliche Verehrerin der Zukunftsmusik.

Um sich eine Idee von dem eigenartigen, polyglotten Publikum zu machen, das hier aus allen Weltgegenden zusammengeströmt ist, mußte man gestern Abend einige Stunden vor der Eröffnung der Kasse auf dem Theaterplatze sein. Nahe an 500 Personen männlichen und weiblichen Geschlechts, lauter Fremde, waren hier versammelt, theils stehend, theils in dem nahegelegenen Bierlokal sitzend, Alle in gespanntester Erwartung des ersehnten Momentes. Wagnerianer vom reinsten Wasser gab es in Menge; dieselben zeichneten sich durch die lange Löwenmähne aus und ich kam mir unter diesen wogenden, unendlichen Frisuren ganz kahl vor. Man muß zwischen den Wagnerianern κατ᾽ ἐξοχήν und den Lisztianern eine kleine Unterscheidung machen, denn Erstere beten nur ihren Gott an, welcher Wagner ist, während Letztere sich auch mit seinem Propheten begnügen, welcher Liszt ist, und in dessen Fußtapfen auf den verworrenen Wegen der Zukunftsmusik wandeln.

Die unverfälschten Wagnerianer tragen lange, ziemlich zerzauste Haare, einen langen, spärlichen, ungepflegten Bart und lange, ditto ungepflegte Nägel; die Lisztianer hingegen haben ihr langes Haar sorgfältig gekämmt, gescheitelt und mit einer gewissen Eitelkeit hinter das Ohr gestrichen; auch pflegen sie, um den priesterlichen Velleitäten des berühmten Abbés gerecht zu werden, jede Spur von Haar aus ihren Gesichtern zu entfernen, und, wenn möglich, eine Brille zu tragen; diese seraphischen Antlitze sind so glatt, so reinlich, so sauber, daß man glauben könnte, sie machten wenigstens zweimal täglich die Bekanntschaft des Rasirmessers; einige, deren Bart um jeden Preis wachsen will, haben ganz violette

Wangen, die noch von frisch applizirter Seife glänzen. Die Verehrer Liszt's verwenden auch viel Sorgfalt auf ihre Hände, lassen sie, gleich dem Meister gerne sehen und erheben sie von Zeit zu Zeit wie zum Segen.

Schlag 7 Uhr, als die Sonne noch am Horizonte stand, stürzten wir uns alle ins Theater; ich war mit meinem Selbst zufrieden, da es mir zwischen Wagner und Liszt die Mitte zu halten schien; mein Haar war von beträchtlicher Länge, mein Gesicht mit einer bescheidenen, aber sichtbaren männlichen Dekoration versehen und meine Hände sauber, wenn auch nichts weniger als apostolisch. In einem Augenblick war das Theater so gefüllt, daß auch kein fallender Apfel mehr Raum gehabt hätte; die Damen waren zahlreicher vertreten als die Herren, wie sie sich auch später als exaltirtere Zuhörerinnen hervorthaten. Im Allgemeinen sind die Verehrerinnen der Zukunftsmusik jung und hübsch, wie sie eigentlich sein sollen und tragen das Haar, im Gegensatz zu den Männern, züchtig im Nacken zusammengebunden; nur einige Excentrische lassen eine Fluth von Locken herabwallen, so verwirrt und zerzaust, daß jeder Zweifel an ihrer Echtheit eine Unmöglichkeit wäre. Der Großherzog und seine Gemahlin erschienen eine Viertelstunde vor dem Anfang und wurden von ihren Halb-Unterthanen mit großer Ehrfurcht begrüßt. Dieser Großherzog betet die Musik an; er ist Liszts Mäcen gewesen, ist sein Freund geblieben, und ihm hat Weimar es zu verdanken, daß seine unsterblichen Traditionen, besonders was das Theater betrifft, bewahrt blieben, und daß man hier die schwierigste, complizirteste Musik in so ausgezeichneter Weise aufführen hört.

Das Theater ist klein aber hübsch, harmonisch und neuerdings durch eine klassische Dekoration verschönert

worden, nämlich mit kannelirten Säulchen, Emblemen der Fama und komischen und tragischen Masken, alles in Weiß und Gold, mit rothen Vorhängen in den Prosceniums-Logen und in der mittleren des Großherzogs; Galerien und Parterre sind dicht mit nummerirten Sitzen besetzt, damit Alles auf seinem Platze bleibe und Niemand das Stehenbleiben als Vorwand zum Konversiren und Herumstreifen im Theater benütze. Die Decke ist in zwei Abtheilungen geschieden, in eine kreisrunde, die den Saal umschließt, und in eine längliche parallelogramme' über der Bühne; in dieser Abtheilung sieht man eine hübsche Freske, die hergebrachte Göttin des Ruhmes darstellend, umgeben von dramatischen Dichtern jeder Nation: rechts führt Shakspeare Goethe und Schiller an der Hand, links erblickt man Beethoven neben Mozart und Weber und hinter ihnen Liszt und Wagner! Unser Rossini mit seiner indifferenten Haltung und seinem schalkhaften Lächeln sitzt weiter zurück, zwar ähnlich in den Zügen, aber viel zu dick, von Meyerbeer ist kaum die Hälfte des Gesichts hinter dem Pesaresen sichtbar.

Das Orchester war schon zehn Minuten vor dem Anfang auf seinem Platze um den Dirigenten versammelt; kein einziges Mitglied fehlte, keines quälte die Ohren des Publikums mit Stimmen der Instrumente; alle zeigten jene Disciplin, welche das größte Geheimniß, der wichtigste Faktor dieser musterhaften Aufführungen ist. Das Orchester ist nicht zahlreich, besteht aber aus lauter ausgezeichneten Musikern; drei einzige Contrabässe machen den Effekt von zwölf andern.

Lassen dirigirt; ein geschätzter Komponist, früherer Schüler Liszts in Weimar, dann sein Stellvertreter und später sein Nachfolger; trotz seiner belgischen Abkunft wurde er ohne Schwierigkeiten angenommen, ohne Neid,

Fehden, Kabalen oder Anschwärzungen, denn hier gilt das Verdienst, das Talent des Einzelnen mehr, als seine Titel oder seine Abstammung; die Kunst ist immer den Armseligkeiten der Selbstliebe und des Eigennutzes entgegengesetzt. Unter den hervorragenden Mitgliedern dieses vortrefflichen Orchesters verdienen der Violinist Kömpel und der Violoncellist Servais, welcher in die Fußtapfen seines Vaters tritt, genannt zu werden.

Auch die Chöre der Männer und Frauen sind stark besetzt und sehr gut geschult. Um von der Fähigkeit, der Disciplin und der Ausdauer dieser orchestralen Massen eine Idee zu bekommen, genügt es zu wissen, daß Opern von einer Schwierigkeit der Aufführung, wie die Wagner'schen, die uns unbesiegbar erscheinen würde, nur ein einziges Mal probirt werden.

Es ist allerdings wahr, daß sie seit geraumer Zeit Repertoir=Stücke des Theaters sind, aber es ist doch beachtenswerth, daß Opern von solcher Schwierigkeit, sobald sie nur einmal tüchtig einstudirt sind, diesen ausgezeichneten Musikern fest im Gedächtniß bleiben und nach Zwischenräumen von mehreren Monaten stets mit der gleichen Präzision aufgeführt werden. Die Probe ist hauptsächlich deßhalb nöthig, um sich mit den neuen Musikern, die man zu dieser Festlichkeit von anderen Städten herangezogen hat, ins Einvernehmen zu setzen, und weil der Chor durch zahlreiche Choristen verstärkt worden ist, die, aus andern Theatern Deutschlands kommend, vielleicht von dort aus an eine kleine Differenz im Tempo, oder an gewisse scenische Verschiedenheiten gewöhnt sein könnten.

Die für diese vier Vorstellungen engagirten Künstler sind: der ausgezeichnete Bassist Scaria, ein deutscher Medini, für die Parthien des Daland im fliegenden

Holländer, des Königs im Lohengrin, des Landgrafen im Tannhäuser und des Pogner in den Meistersingern; der Dr. Gunz, ein sehr guter Tenor des Theaters in Hannover, für die des Erik im Holländer; der berühmte Niemann aus Berlin für die des Lohengrin und Tannhäuser; die Mallinger, ebenfalls aus Berlin, für die der Elsa im Lohengrin, der Elisabeth im Tannhäuser und der Eva in den Meistersingern; die gefeierte Brandt, vom königlichen Hoftheater in Berlin, für die der Ortrud im Lohengrin; der Tenor Nachbaur aus München für die Walthers in den Meistersingern. Wie man sieht lauter Künstler ersten Ranges von den besten lyrischen Bühnen Deutschlands.

Meine kritische Analyse des fliegenden Holländers soll kurz sein, da ich schon im vorigen Jahre über meine eingehende Beschäftigung mit dem Klavierauszuge dieser Oper Rechenschaft gab; ich will hier nur in Erinnerung bringen, daß mir auch aus dieser einfachen Reduktion die großen Schönheiten der Oper entgegengetreten und daß ich ihre Aufführbarkeit in Italien wegen ihrer Klarheit und ihrer vorherrschenden Melodie mehr als die irgend einer andern Oper Wagners für möglich hielt. Diese Voraussetzungen bestätigten sich, als ich nun die Oper mit dem Kolorit der, bei Wagner immer außergewöhnlichen, Instrumentirung zu hören bekam und neue, noch ungeahnte Schönheiten darin entdeckte, die mir durch das Zusammenwirken des Theaters, der Scenen, der Handlung und des Orchesters, welche diese langen Melopeen und Recitative erst ins rechte Licht setzen, enthüllt wurden.

Der Stoff der Oper ist phantastisch, sagenhaft, wie fast alle Stoffe Wagners; außerdem hat er noch ein

seemännisches Gepräge. Wagner schreibt seine Textbücher selbst, dazu genöthigt durch den Mangel an guten Librettisten, welcher Mangel sich auch in Italien seit dem Erbleichen der Glanzepoche, den Zeiten des Kampfes der Klassiker mit den Romantikern, fühlbar gemacht hat. Wagner behauptet auch in der Literatur der Gegenwart eine ansehnliche Stellung und wenn seine Musik bestehen bleibt, werden auch die typischen Figuren seiner melodischen Legenden nicht untergehen. Wenn sich Wagner in der Musik einem auf reeller Basis ruhenden Idealismus zuneigt, so ist er in der Poesie ein reiner Idealist und vielleicht der einzige unter den modernen deutschen Dichtern, welcher sich stets von jenem blos sinnlichen Realismus fern gehalten hat, der in Frankreich von Baudelair und bei uns von .... Jemand Anderem repräsentirt wird. In seinem Stoffe sucht Wagner mit Vorliebe das Mystische und die Liebe ist bei ihm stets eine tiefe, unbegränzte, aus dem Innern stammende Leidenschaft. Das phantastische Element ist im Holländer in unvergleichlicher Weise mit dem real möglichen Elemente verflochten; aber sie haben beide einen eigenthümlichen Charakter, der sich in Folge einer ungemeinen Kraft des dramatischen Ausdrucks und der instrumentalen Färbung durch die ganze Oper hindurch zieht.

Die Hauptfigur der Oper, der Holländer, ist eine Art seefahrender ewiger Jude, verdammt zu unaufhörlicher Fahrt auf dem weiten Ocean mit seinem verzauberten, rothbesegelten Schiffe, umgeben von einer Schaar lebendiger Leichen; er trägt einen schwarzen Anzug und hüllt sich in einen großen Mantel ein, sein bleiches Gesicht und seine glanzlosen Augen haben den Ausdruck der Verzweiflung. Auf seiner rastlosen Fahrt ruft er beständig den Tod an, sucht ihn in allen Abgründen des

Meeres; aber der Zauber scheint unlösbar und der Unselige kann nicht eher die Ruhe des Grabes erlangen, als bis er ein weibliches Wesen gefunden hat, das ihm zeitlebens treu bleibt. Diese Bedingung ist mehr als schwierig, fast unmöglich, und der Holländer segelt schon seit Jahrhunderten, landet alle sieben Jahre an irgend einer Küste, liebt ein Weib, wird von ihr hintergangen und beginnt seine trostlose Wanderung von Neuem. In Senta, der Tochter des norwegischen Schiffers Daland, läßt ihn Wagner den ersehnten Schatz finden. Senta hat ihr ganzes Leben lang die Ankunft des Holländers geträumt und geahnt und sie erwartet ihn, obwohl sie mit Erik verlobt ist. Als er ankommt, willigt sie ein ihn zu erlösen und auch der alte, habsüchtige Vater ist es zufrieden, in Erwartung der unermeßlichen Schätze, welche der Seefahrer im Kiel seines Schiffes verborgen hat. Allein der Holländer belauscht ein intimes Zwiegespräch Sentas mit Erik, glaubt sich wie gewöhnlich verrathen, die Hochzeit unterbleibt und der Holländer entflieht auf seinem Schiff, genannt der fliegende Holländer, um mit seinen leichenhaften Gefährten seine endlose Irrfahrt fortzusetzen. Senta will ihm nach und da es ihr nicht gelingt, so stürzt sie sich von einem Felsen ins Meer. Durch diesen Beweis ihrer Treue schwindet der Zauber, der fliegende Holländer, mit Windesschnelle dahinfahrend, versinkt in die Tiefen in dem Augenblick als Senta sich ins Meer wirft; Senta und der Holländer, die sich umschlungen halten, werden von den Wellen emporgehoben und unter elektrischem Lichte und den Klängen einer paradiesischen Musik fällt der Vorhang.

Der fliegende Holländer gehört der anfänglichen Entwicklungsperiode der Wagner'schen Idee an, das System ist noch nicht vollständig durchgedrungen,

und die Namen der einzelnen Stücke, welche noch die alten Titel Arie, Duett, Chor, Terzett, Ballade u. s. w. tragen und ziemlich in den hergebrachten Formen gehalten sind, liefern den Beweis davon.

In den folgenden Opern besteht die Eintheilung nur noch aus Akten und Scenen. Außerdem sind die Melodien im fliegenden Holländer nicht nur vorherrschend, sondern sie gestalten sich auch zu Motiven, die zwar nicht den italienischen Begriffen von solchen entsprechen, aber doch für das Ohr leicht genug faßbar sind und sich dem Gedächtniß ohne viel Schwierigkeiten einprägen. Die Ouvertüre ist bereits in Mailand gehört und sehr beifällig aufgenommen worden; sie gibt ein bewunderungswürdiges Gemälde des Seesturmes, welcher dem Erscheinen der beiden Schiffe, des phantastischen und desjenigen Dalands an der norwegischen Küste vorangeht. Diese Ouvertüre ist das Kühnste, das Mächtigste und Getreuste, was je in dem beschreibenden Genre geschaffen wurde. Auch die Einleitung ist durch die Rufe der Schiffer Hohoje! Hohoje! lebhaft kolorirt und das Lied des Steuermanns (zweiter Tenor) ist voll Originalität, scharf wie die Brise, welche dem Orkan folgt. Die Arie des Holländers, in der er sein unseliges Geschick beweint, ist eine jener Melopeen, von deren Empfindung und Schönheit das Pianoforte keine Idee geben kann; es ist wie ein Bild Titians ohne die Farben, nur in Kontur; es bleiben nur harte Linien, während die Instrumentirung Farbe, Ausdruck und Bedeutung verleiht. Auch in dem Duett des Holländers mit Daland, wo der Norweger ihm die Hand seiner Tochter zusagt, liegt viel sangbare und sogar heitere Melodik. Der Schlußchor bei der Abfahrt der beiden Schiffe ist noch im seemännischen Styl der Ouvertüre und der Einlei-

tung gehalten, mit jener charakteristischen Phrase, oder besser gesagt Ritornell d, a, d, d, a, d, welches man während der ganzen Oper hört.

Die Einleitung des zweiten Aktes ist von keinem besonderen Werthe, aber der Eingangschor der Spinnerinnen, der Freundinnen Sentas, ist ein solches Meisterstück reizender Melodik, Charakteristik und scenischer Wahrheit, daß es für sich allein genügen würde, die Größe, Fruchtbarkeit und Originalität der Wagner'schen Muse zur Erscheinung zu bringen. Es ist eine treue Scene ländlicher Konversation, mit ihrem Geschwätz, ihrem Lachen und Disputiren, alles von einem vorherrschenden Motiv in A dur von bedeutender Schönheit und Originalität getragen.

Es folgt die Ballade Sentas, in welcher sie die Sage vom fliegenden Holländer erzählt, worin sich wieder das Ritornell Johohe! Johohe! findet. Der Satz in G moll ist dramatisch, eine sanfte Melodie in C folgt darauf; die Ballade wiederholt sich dreimal, stets mit einer Variante in der Orchestration, im Ausdruck und in der Chorbegleitung. Die Landmädchen, um Senta versammelt, hören mit weiblicher Neugierde zu und fühlen sich von der unheimlichen Erzählung der phantastischen Fabel seltsam bewegt. Man muß diese trefflichen Choristinnen Weimars gesehen haben, wie sie sich um Senta gruppiren, wie gut sie zuhören, mit Geberden und wechselndem Ausdruck, als ob sie wirkliche Schauspielerinnen wären; bei uns stellen sie sich stets in einer Reihe auf; bleiben unbeweglich stehen, und während die Primadonna ihre Cavatine singt, fragen sie sich untereinander aus, was sie zu Abend essen werden! Das Duett zwischen Sopran und Tenor, wo Erik Senta vorwirft, sich in ein phantastisches Wesen verliebt zu haben, ist eben-

falls melodisch, besonders das erste Tempo in B dur: „Wenn dieses Herz in Jammer bricht", das auch von einer Melodie im Basse begleitet wird; ausgezeichnet ist die Scene des magnetischen Schlafes Sentas, welcher der baldigen Ankunft des Holländers vorangeht; diese Ankunft ist von Wagner mit so phantastischen, wunderbaren Farben geschildert, daß die Zuhörer bei dem dumpfen Murmeln der Pauken ein Schauer überläuft. Senta bleibt unbeweglich, wie verklärt: da kommt der Holländer langsam heran, sieht sie, auf die Lehne eines Stuhles gestützt, starr an und schweigt; auch das Publikum schien an dieser Stelle magnetisirt, man hörte keinen Laut im Theater. Die folgende, halb komische Arie Dalands ist ziemlich lebhaft, aber von einer blassen Färbung, vielleicht um den Geist der Zuhörer ausruhen zu lassen und ihn auf das Duett zwischen Senta und dem Holländer vorzubereiten, ein Stück von einer Wirksamkeit, die mit Worten nicht zu beschreiben ist. Besonders im Adagio, wo die beiden Stimmen sich verschmelzen, weinend, liebend, hoffend und verzagend, ist ein ausdrucksvolles und melodisches Crescendo in E dur, welches das Publikum vor Entzücken aufjauchzen macht; die folgende Cabaletta ist konfus und von geringer Wirkung, nach so vieler Noblesse des Ausdrucks kommt sie höchst ungelegen und erregt Unwillen. Bei der Rückkunft des Vaters verwandelt sie sich in ein Terzett mit einem warmen Schlußakkord. Eine überraschende Nummer ist der Festchor der norwegischen Schiffer, der sich dann mit dem phantastischen schreckenvollen Chor der Mannschaft des fliegenden Holländers vereinigt. Die Norweger tanzen, singen, verspotten das gespenstige Schiff mit seinen rothen Segeln, das so todtenstill daliegt; sie fordern die Schaar der Leichen heraus und laden sie ein, an ihrer Unterhaltung

theilzunehmen; da bewegt sich plötzlich das Geisterschiff, ein gelbliches Flämmchen wird am Bug sichtbar und hagere, weißbärtige, hohläugige Greise richten sich starr und steif auf und beginnen ihrerseits ihr schreckliches Johohe! Johohe! zu singen.

Und während dieses fürchterlichen Gesanges heult die See, die Norweger stoßen Verwünschungen aus, die Weiber schreien schreckerfüllt und auf der Scene entspinnt sich ein schauerlicher Kampf, eben so schwierig zu beschreiben, als auszuführen. Allein diese sichern, geschulten Choristen überwinden jegliche Schwierigkeit, und dieser Tumult von Gesängen, Tönen, Rufen, Stöhnen, in den sich das Heulen des Sturmes, das Rauschen der empörten Wogen und das Brausen des Gewitters mengt, ist so meisterhaft dargestellt, daß es den Zuhörern einen wirklichen Schrecken einflößt. Der Rest der Oper ist rein dramatisch, deklamatorisch, überall das reichliche Wagner'sche Kolorit tragend, welches den umgebenden Gegenständen Relief, und den Leidenschaften Leben verleiht.

Die zwei großen Vorzüge dieser Musik beruhen auf der beschreibenden, phantastischen, seemännischen Natur des Stoffes und auf der eigenthümlichen Plastik der handelnden Personen, von welchen jede einzelne einen scharf und konsequent durchgeführten musikalischen Charakter zeigt. Der Holländer ist immer der düstere, unselige Mensch, mehr eine Verkörperung des Schmerzes, als ein menschliches Wesen; in Senta ist der Fanatismus des Gefühls ausgeprägt; Erik ist die simple aber aufrichtige Liebe, Daland die Gutmüthigkeit, die Offenheit des Seefahrers, aber mit der Gier nach Schätzen gepaart. Damit aber die Vorzüge der Oper in ihr richtiges Licht treten, ist eine Aufführung wie die gegenwärtige

nöthig, die, ich stehe nicht an, es zu sagen, für Italien ein Traum ist, besonders was die Chöre, das Orchester und dessen Leitung betrifft! Die Oper hat auch noch den Vorzug der Kürze und der beschränkten Anzahl der Darsteller und wäre eine von denjenigen Wagners, deren Aufführung man bei uns mit der Möglichkeit eines Erfolges versuchen könnte. Für heute jedoch lasse ich diese Fragen bei Seite; und behalte mir vor, darauf ausführlicher zurückzukommen, wenn ich Lohengrin gehört habe, welcher nach dem allgemeinen Ausspruch das beste Werk Wagners sein soll, eines, das man irgend welcher Zuhörerschaft vorführen kann.

Die Rollen im fliegenden Holländer sind dem Bassisten Scaria und dem Tenor Dr. Gunz, die ich bereits genannt habe, anvertraut, sowie der Reiß — wenig Stimme, aber ausgezeichnetes Spiel — und dem Bariton Milde, den einige sogar dem durch seine Wagner'schen Darstellungen berühmten Beck vorziehen. Milde ist sehr sympathisch und voll Verständniß, dabei so passionirt, so pathetisch, so liebevoll-traurig, daß man ihn am Ende für einen leibhaftigen Holländer hält. Scaria besitzt eine prachtvolle Stimme und einen guten Accent; er erinnert etwas an Medini, dem die Rolle Dalands sehr gut stehen würde, wie auch Cotogni sehr gut für die des Holländers paßt. Die Inscenirung ist in Bezug auf die Handlung und ihren Fortgang tadellos; jeder einzelne Chorist ist das, was er sein soll, nämlich eine Person des Dramas. Die Dekorationen und Kostüme sind etwas verblichen und der Sturm verläuft ziemlich stürmisch, was den Mechanismus betrifft, trotz der täuschend hohen Wellen und der Taue und Räder, die man mit bloßem Auge arbeiten sieht. Das ist die einzige Schattenseite; alles Uebrige und Haupt-

sächliche, nämlich die Ausführung, sowohl von Seite der Massen, als der einzelnen Künstler, ist in der That von absoluter Musterhaftigkeit.

Sollte es einmal möglich sein, eine solche Aufführung in Italien zu erzielen und der fliegende Holländer trotzdem durchfallen, so schwöre ich bei allen Göttern, keine Note mehr anzuhören; ich gebe dann das Amt des Kritikers auf und werde Abschreiber.

III.

Lohengrin.

Weimar, den 23. Juni 1870.

Publikum und Musik. — Partisane und Indifferente. — Projektirer und Aufrichtige. — Das Publikum des Eindrucks und das der Ueberlegung. — Die Ouvertüre der Meistersinger in Paris. — Ein erbauliches Zwiegespräch. — Der Weimar'sche Erfolg. — Meine persönlichen Eindrücke. — Unzulänglichkeiten des Vorurtheils. — Das System Wagners und seine übertriebene Anwendung. — Melodie und Deklamation. — Die Zeit des Lohengrin. — Das sagenhafte Element des Stoffes. — Der Held der Oper. — Das Textbuch. — Allgemeine und synthetische Schönheiten der Musik. — Analyse der Partitur. — Die Aufführung. — Liszts Meinung über die Möglichkeit einer Aufführung der Wagner'schen Opern in Italien.

Gestern Abend, als ich der wahrhaft glanzvollen Aufführung des Lohengrin beiwohnte, mußte ich mich fragen, ob die Gegner um jeden Preis noch fortfahren werden zu behaupten, daß hier diesen Opern ein aufrichtig bewunderndes Publikum fehle und daß die Hunderte der hier versammelten Personen nur die gewöhnlichen Narren seien, die gewohnheitsmäßigen Schwachköpfe, Phantasten und Proselytenmacher, die nichts verdienen als Mitleid und Nichtachtung. Ich bin gewiß,

daß Einige so sprechen werden; nur scheint mir dieses gebildete, aufmerksame, enthusiastische Publikum von ganz anderer Beschaffenheit zu sein. Sein einziger Fehler ist vielleicht der, die Musik zu gut zu kennen, zu sorgfältig erzogen zu sein, den Regungen des Idealen leicht zu folgen und den erhebenden Einfluß der künstlerischen Poesie freudig auf sich wirken zu lassen! Narrheit, Schwachköpfigkeit, vorsätzlicher Enthusiasmus und Partheiwuth zeigen sich doch wol auf andere Weise. Ich gebe zu, daß unter den fünfzehnhundert Zuhörern, welche gestern im großherzoglichen Theater waren, sich vielleicht fünfhundert Interessirte befanden, das heißt solche, die die Wagner'sche Musik nicht sowohl aus eigner Ueberzeugung für sublim halten, als weil sie ihre Fahne, ihre Schule und den Antagonismus vertritt und vielleicht auch . . ihr Interesse. Zu diesen fünfhundert rechne ich noch die Journalisten, die Kritiker, besonders jene, welche mit einer Ansicht, mit einem fertigen Urtheil gekommen sind; ferner die persönlichen Freunde Wagners, Liszts, Lassens und selbst des Großherzogs, welcher nach dem König von Bayern als der eifrigste Anhänger der Zukunftsmusik bekannt ist; ich rechne auch diejenigen Komponisten mit dazu, welche die Musik zum Zeitvertreib pflegen, und die Impotenten, die sie vertheidigen, um sich bemerkbar zu machen. Es bleiben jedoch noch immer zwei Drittel des Publikums übrig, des wirklichen, aus Wohlhabenden, Amateuren, Kunstverständigen und Neugierigen zusammengesetzten Publikums, das von allen Ecken und Enden herbeigeströmt ist, hauptsächlich, um zum ersten Male in die eleusischen Mysterien dieser Musik eingeweiht zu werden. Dieses Publikum unterscheidet sich von einem andern vielleicht nur durch seine größere musikalische Bildung und sein Verständniß; . . . aber wäre das Schöne

nicht das Schöne, sondern das Häßliche, wären die Verworrenheiten unerträglich und die Musik Wagners nichts weiter als ein unverdauliches Chaos von Tönen und Stimmen, diese zwei Drittel des Publikums, unpartheiisch, aufrichtig und indifferent, wie sie sind, würden sich der warmen und gränzenlosen Bewunderung des andern Drittels widersetzt haben, vielleicht nicht mit Zischen und den anderwärts üblichen unziemlichen Aeußerungen, jedenfalls aber mit Schweigen. Statt dessen war der Enthusiasmus allgemein in allen denen, welche den fliegenden Holländer und Lohengrin zum Erstenmale im Theater zu hören bekamen, mich mitinbegriffen, der ich hierher gekommen bin, ohne eine vorgefaßte Meinung zu besitzen, aber mit der Absicht, mir eine solche zu erwerben, eine richtige, festbegründete und unumstößliche Meinung. Aus dem allen möchte ich nicht den Schluß ziehen, daß das Publikum dieser denkwürdigen vier Vorstellungen ebenso beschaffen sei, wie irgend ein anderes, z. B. das unsere oder das in Paris; es ist Gottlob ein sehr verschiedenes. Das gewöhnliche Publikum ist ein Publikum des Eindrucks, der Sensation; dieses ist ein Publikum der Reflexion. Dem ersteren verdankt man die erbitterten Kämpfe, die Intoleranz, die Launenhaftigkeit; es pflegt zu urtheilen, ohne zugehört zu haben, schafft sich heute ein Idol, um es morgen zu zerstören, findet plötzlich schön, was früher häßlich war, und umgekehrt.

Auch diese Art Publikum hat ihre Vorzüge, und die Komponisten haben vielleicht Recht, es vorzuziehen auf die Gefahr hin, seine Veränderlichkeit zu erproben, denn die Kunst ist, wie die Liebe, eine Leidenschaft und das Theater gleicht den Frauen; je veränderlicher, sonderbarer und launenhafter sie sind, desto mehr Anbeter

haben sie. Aber man glaubt nicht, wie entmuthigend dieser traurige Zustand der dramatischen Musik für denjenigen ist, welcher die Kunst mit Ernst kultivirt und das Theater von so vielen verschiedenartigen Meinungen abhängen sieht, daß er am Ende selbst nicht mehr weiß, wer Recht oder Unrecht hat, besonders wenn es sich um Werke handelt, die aus den Grenzen des Gewöhnlichen und Hergebrachten heraustreten. Dagegen hilft kein Philosophiren; dies ist leider die Geschichte aller Zeiten und aller Werke, welche gegen das Gebräuchliche verstoßen und die Koalition der Unwissenheit mit der niedrigen Sensation unbeachtet lassen. Das Gefühl für gewisse Schönheiten einer idealen Gattung, welches gewissen Individuen eigen ist, fehlt der großen Menge gänzlich; aber dieser wahre Ausspruch eines großen Kritikers ist ein schlechter Trost und macht es nicht weniger peinlich, das Schöne verkannt und großartige Schöpfungen mißachtet zu sehen, die das Volk sieht und nicht begreift, anhört und nicht versteht. Ich werde mich stets an den Eindruck erinnern, den ich im Cirque Napoléon in Paris bei der Aufführung der Ouvertüre zu den Meistersingern empfing, welche Pasdeloup einer Zuhörermenge von 15,000 Personen aufoktroyiren wollte, alle leidenschaftlich pro und contra aufgeregt! Wie kann man über Kunst urtheilen im Angesicht des Verdiktes eines Publikums, das nicht einmal ein Viertel der Komposition anhören will und statt aufzumerken, nach Schlüsseln sucht um sie auszupfeifen? Man verliert am Ende den Kopf darüber und weiß nicht mehr, was schön oder häßlich, was gemein oder ideal ist, wenn man, aus diesem Lärm herauskommend, wie es mir geschehen ist, auf dem Asphalte des Boulevards vor dem Cirkus anständig gekleidete Leute sich in folgender Weise ausdrücken hört:

Ein Zukunftsmusiker: Ah! quelle merveille et quelle infamie de siffler une oeuvre pareille!

Ein Philister: Vous êtes un idiot, Monsieur!

Der Zukunftsmusiker: Et vous donc?

Und hierauf ein Handgemenge! Wer hatte Unrecht? Sicher derjenige, dessen Hut mehr Faustschläge erhielt!

Ich ziehe das Publikum Weimars vor, sein ruhiges aufmerksames Zuhören, das von enthusiastischem Applaus gefolgt ist. Man mußte es gestern Abend sehen, dieses Publikum, um davon erbaut zu sein! Das Theater war voll wie bei der ersten Vorstellung, vielleicht noch voller, da viele Zuhörer, unter welchen nicht wenige Damen, in Ermangelung eines Sitzplatzes sich begnügten, dicht gedrängt am Eingange stehen zu bleiben. Die Wirkung der Oper war glänzend, vom Anfang bis zum Ende, der Applaus brach bei gewissen kulminirenden Momenten aus, aber ohne den Fortgang der Handlung zu beeinträchtigen, ohne die Musik zu unterbrechen. Mehr noch als den rauschenden Effekten und dem Losgehen der Sänger ist gewissen Recitativen applaudirt worden, wenn sie gut gesungen und gut dargestellt wurden; auch einer schönen wohl angebrachten Geberde, welche die Musik stets mit besonderer Betonung hervorhebt, wurde lebhaft applaudirt. Den Aktschlüssen folgten unzählige Ovationen; der erste, der das Zeichen zum Applaudiren gab, war stets der Großherzog; er blieb am Ende der Oper an der Seite seiner Gemahlin geraume Zeit stehen und rief selbst die Künstler wenigstens fünf mal hervor. Auch der Orchesterdirigent Lassen erntete lebhaften Beifall und wurde abwechselnd mit Niemann (Lohengrin) Scaria (König) der Mallinger (Elsa) und der Brandt (Ortrud) hervorgerufen. Alle Damen standen,

die Taschentücher schwenkend, die Scene war mit Blumen bedeckt; der Abbé Liszt lächelte zufrieden in der Loge der Gräfin Mourakoff.

Obwohl ich nur eine Probe und die gestrige Aufführung des Lohengrin gehört habe, überzeugte ich mich dennoch, daß diese Musik vollständig von dem alten theatralischen und musikalischen Schlendrian abweicht und daß sie in Folge ihrer Neuheit eine lange Gewohnheit beansprucht, um sie sich anzueignen; eine Gewohnheit, die sich die Künstler durch langes, eingehendes Studium erwerben mußten, um die Oper mit einer solchen Leichtigkeit und Ursprünglichkeit darzustellen, als wäre sie nur eine Unterhaltung. Es wäre demnach Kühnheit, wollte ich jetzt schon ein entschiedenes und abschließendes Urtheil darüber fällen; der Eindruck jedoch ist ein abgerundeter, ganzer, und von ihm kann ich mit Bestimmtheit sprechen, unabhängig von den musikalischen Kenntnissen, die ich mir schon früher über das System Wagners erworben, und von den Studien, die ich über seine Partituren gemacht habe. Dieser Eindruck ist groß, tief und vor allem neu, wie die Enthüllung einer großen Kunst; nur sehr selten hat das musikalische Drama Wirkungen von so leidenschaftlicher Bewegung und geheimnißvoller Mystik in mir hervorgebracht, die uns in gewisse ideale Sphären versetzen und uns vergessen machen, ob man mehr denkt oder mehr fühlt! Das Drama, die Worte, die Situationen sind derart, daß Einen alle vom Autor hervorgerufenen Empfindungen des Schreckens, des Mitgefühls, der religiösen Begeisterung, der Leidenschaft mit jenem schauerlichen Gefühl überkommen, das man gemeiniglich Gänsehaut nennt und welches meines Wissens noch Niemand vorsätzlich empfunden hat.

Wenn man dem augenblicklichen Eindrucke diese

neue, außerordentliche Wirkung zugestanden hat, so bleibt noch die Ueberlegung übrig, welche vielleicht in der Annahme gewisser äußerster Konsequenzen und Anwendungen des Wagner'schen Systems nicht so willig ist. Jedoch soll diese Ueberlegung frei von jeder Voreingenommenheit sein, denn diese ist der Ruin, der Krebsschaden der Urtheile des Publikums, sowie der Kritik. Mit ihr findet man in Mozart und Rossini, a priori als Melodisten dargestellt, die Melodie auch da, wo von ihr keine Spur vorhanden ist, was auch ihnen bisweilen begegnet; mit ihr leugnet man Wagner die Melodie hartnäckig ab, auch wenn sie ihm klar, rein, ruhig, paradiesisch entströmt.

Ohne diese Vorurtheile kann man unmöglich läugnen, daß Wagner ein großes, weittragendes Genie, und der Lohengrin ein Meisterwerk der Poesie und dramatischen Musik ist. Ich gebe zu, daß Wagner, Liszt und die ganzen Anhänger der Schule aus allzugroßer Pietät für das System zuweilen das Unrecht begehen, der Sensation gar nichts einzuräumen und sich wenig darum bekümmern, ob sie gewisse musikalische Bedingungen verletzen, vorausgesetzt, daß die poetische und dramatische Idee zum Ausdruck kommt. Ich billige auch die vollständige Gleichgültigkeit nicht, mit welcher die Zukunftsmusiker oft das musikalische Ohr behandeln; die Mißachtung, die sie für dasselbe in ihren Reihen dissonirender und unharmonischer Akkorde, ihren unerwarteten und unaufgelösten Dissonanzen, ihren übertriebenen Anhäufungen der Tonarten und rythmischen Gänge oft in brutaler Weise an den Tag legen. Auch ist die geringe Achtung und die Sorglosigkeit zu tadeln, welche die Zukunftsmusiker für die Kunst des Gesanges haben, für die Konstruktion und die Möglichkeiten der vokalen Aus-

führung, indem sie einen zu ausgedehnten Gebrauch von der Deklamation machen. Diese Uebertreibungen kommen jedoch bei den mittelmäßigen Schülern, bei den talentlosen Nachahmern häufiger vor, als bei dem Meister selbst, welcher, wenigstens im Lohengrin meiner Ansicht nach, in keinen der aufgezählten Fehler verfällt, und, wenn er trotzdem irgendwo sündigt, immer eine Ursache, eine Logik und eine unfehlbare Wirkung als Entschuldigung anführen kann. So erhält das System der Deklamation, welches die Melodie vertritt und in der Partitur und auf dem Klavier langweilig und unverständlich scheint, durch das instrumentale Kolorit eine dramatische, unwiderstehliche Wirkung; zum Beweis zitire ich die beiden Duette des zweiten Aktes im Lohengrin, zuerst zwischen Ortrud und Friedrich, dann zwischen Elsa und Ortrud, welche mir beim Lesen trocken, schwerfällig und dunkel erschienen, während sie mich im Theater vom Anfang bis zum Ende entzückten.

Damit der Werth dieser Schöpfung hervortrete, muß man ihr Alter nicht vergessen; Lohengrin ist bereits 20 Jahre alt und wurde am 28. Oktober 1850 unter der Direktion Liszts im hiesigen Theater gegeben; Liszt, der fast das ganze musikalische Deutschland zu Gegnern hatte, kämpfte mit einer beispiellosen Kühnheit und Beharrlichkeit und erreichte nicht nur eine tadellose Aufführuug, sondern errang auch einen so unzweifelhaften Erfolg, daß von dem Tage an die Existenz der Zukunftsmusik gesichert war und Wagner in allen deutschen Operntheatern aufgenommen und applaudirt wurde. Ohne Wagner und Lohengrin hätten wir vielleicht noch keinen Gounod und Opern wie Faust, Romeo und Julie und ähnliche von andern Meistern, Opern, die wir für Revolutionen hielten, während sie

nichts anderes sind, als Nachhalle, Nachahmungen und Ausbildungen dieser Musik.

Dadurch, daß sich Wagner zum Dichter seiner eigenen Musik machte, erreichte er die bewunderungswürdige Einheit, die Verschmelzung der Note mit dem Wort, wie sie bis jetzt noch keiner vor ihm erreicht hat; indem er das neue, aus den Sagen und den Ueberlieferungen der altdeutschen Poesie geschöpfte Genre schuf, wie es sich besonders in den Nibelungen, der Sage vom Schwanenritter und den Erzählungen der Tafelrunde zeigt, reformirte er durch die Musik die melodramatische Dichtung. Mit Hülfe dieser neuen Richtung schuf Wagner eine neue melodramatische Form, im Gegensatze zur historischen Oper. Sein Genre ist romantisch, aber sagenhaft, poetisch, ideal, ritterlich; er schafft vollendete typische Gestalten, wie die des Lohengrin, Engel und Mensch zugleich, der das mystische Asyl des heiligen Graal verläßt, um die Unschuld der bedrängten, von Ortrud des Brudermordes angeklagten Elsa zu vertheidigen, und Ortrud, diese Art fanatischer Heidin, an ihrem Vorhaben, durch Hülfe magischer Künste und Intriguen sammt ihrem würdigen Gemahl Friedrich von Telramund den Thron Brabants zu besteigen, zu verhindern.

Lohengrin ist ein mythischer Held, ein Halbgott, wie deren die mystischen Phantasien des Mittelalters schufen; er steigt vom heiligen Berge herab, um Elsa zu befreien und nachdem er sie gesehen, will er sie sich zu eigen machen, ohne jedoch sein heiliges Mysterium zu verrathen. Er, der göttliche Ritter, kann nur so lange unter den Sterblichen verweilen, als man an seine irdische Abkunft glaubt; er ist wie ein Engel, dessen Flügel man nicht sehen darf, denn sobald man sie sieht, breitet er sie zum Fluge aus und kehrt zum hei-

ligen Graal zurück. Damit Elsa ihn liebe und sein werde, muß sie also seinen Worten glauben, ohne ihn über sein Wesen zu befragen, weil ihre Neugierde den Zauber lösen und ihn unwiederbringlich entführen würde. Lohengrin, der von der Unschuld Elsas überzeugt ist, will, daß sie auch an ihn glaube, und hierin liegt der dramatische Zauber dieses wundervollen, musikalischen Poems, da Ortrud durch Schmeicheleien, Zornausbrüche und Einflüsterungen Elsa dazu zu bewegen sucht, Lohengrins Geheimniß auszuforschen. Dies geschieht gleich in der Hochzeitsnacht, in einem Liebesduett voll Kampf und gegenseitiger Verzweiflung, welches eine der bedeutendsten, melodischsten und leidenschaftlichsten Nummern der Oper ist. Das hartnäckige Verlangen Elsas bricht Lohengrins Herz und zwingt ihn, sie zu verlassen; er kehrt, noch voll Liebe zu ihr, aber von einem noch mächtigeren, religiösen Feuer erfüllt, in jene Regionen zurück, in welchen die irdischen Genüsse der Seligkeit einer himmlischen Atmosphäre weichen müssen. Indem Wagner diesen poetischen und sentimentalen Stoff mit seiner Musik durchdrang, erreichte er die gewaltige Wirkung einer so vollkommenen, so wunderbaren Einheit, daß man nicht mehr weiß, ob die Musik für die Worte da ist, oder die Worte für die Musik.

Dazu kommt ein so feines harmonisches Gewebe, daß man keine Nummer für sich anhören kann, ohne daß sie nicht etwas von ihrer Bedeutung verlöre, welche von dem Vorhergehenden, wie auch von dem Nachfolgenden abhängt; hieraus ersieht man, wie im Theater gewisse Stellen, gewisse lange Melopeen im Verein mit der Handlung den Zuhörer beherrschen und interessiren. Hier finden sich melodische, hervorragende, grandiose Phrasen, die das ganze Gebäude tragen, wie die dori-

schen Säulen eines antiken Tempels; diese Melodien, diese Stimmen im Orchester und auf der Bühne voll Neuheit, Charakteristik und Originalität sind untereinander durch einen Reichthum von Ideen und eingefügten Zwischensätzen verbunden, welche das ganze Drama wie mit einem magischen Netz von Harmonien und Melodien umspannen. Die Hauptideen veranschaulichen die Charaktere und wiederholen sich in der ganzen Oper; so das religiöse Thema vom heiligen Graal, die Erscheinung des Schwanes, das düstere Motiv, welches die Umtriebe Ortruds und Friedrichs ausdrückt, alle von Zeit zu Zeit erscheinend, sich verbindend, ohne in einander überzugehen, so daß die einzelnen Schattirungen überall sauber und präcis hervortreten und man, ohne das poetische Wort zu verstehen, im Stande ist, die Gedanken Lohengrins, der sanften Elsa, der ruchlosen Ortrud und des finstern Friedrich zu errathen.

Das Präludium zu Lohengrin ist so berühmt wie die Ouvertüre des Tannhäuser und noch mehr. Seine Aufführung hat überall Bewunderung erregt, sogar in Paris, wo Wagners Musik so zahlreiche, eingefleischte Gegner zählt. Berlioz beschrieb dieses Präludium geometrisch, indem er es mit zwei spitzen Dreiecken verglich, deren Basis sich vereinigt, ungefähr so <>. Das Bild ist in der That richtig und drückt jenes immense Crescendo aus, dessen Harmonien fast unhörbar mit zwei Violinen beginnen und dann langsam vom piano zum forte bis zu einem Ausbruch von mächtiger Tonfülle anwächst, um dann wieder vom forte zum pianissimo zurückzukehren und mit denselben, nur gehauchten Noten, zu endigen. In diesem Präludium sind die melodischen Ideen ausgedrückt, welche in der Oper die religiösen, ritterlichen Gefühle und die Liebe ausdrücken; die Motive

sind mit wunderschönen und originellen Gliederungen aneinandergereiht und haben eine instrumentale Färbung, die in der Behandlung der sanftesten und zartesten Schattirungen, wie im fortissimo meisterhaft ist. Der erste Akt ist ein vollständiges Gemälde von grandiosem, übernatürlichem, halb-pathetischem Kolorit: Heinrich der Vogler, deutscher König, kommt nach Antwerpen, um von Brabant Beistand zu erlangen. Die Handlung spielt in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Die Scene bietet einen Anblick von imponirender Feierlichkeit. Trompetenstöße, die Rufe der Waffenherolde, vom Chor beantwortet ertönen. Die Handlung schlägt ins Tragische um, als der finstere Friedrich erscheint, um Elsa des Mordes an ihrem jüngern Bruder anzuklagen, begangen in der Absicht, ihm die Krone von Brabant zu rauben. Friedrich ist von Elsas Verbrechen überzeugt, da er dem Zeugnisse Ortruds, seiner Gemahlin, Glauben schenkt, während sie selbst die wahre Missethäterin ist und den kleinen Gottfried verschwinden ließ, um ihn durch ihre magischen Künste in einen Schwan zu verwandeln, der dann vom heiligen Graal aufgenommen wird.

Bald darauf erscheint Elsa, vorgerufen, um sich gegen die Anklage zu vertheidigen. Ihr Erscheinen hört man schon im Orchester, noch ehe sie sichtbar wird; es ist wie ein Himmel, der sich entwölkt. Sie bleibt eine Weile zitternd, mit aufgelösten Haaren, stehen, ohne auf die Fragen des Königs zu antworten. Wenn sie zu sprechen beginnt, betheuert sie nicht blos ihre Schuldlosigkeit, sondern sie erzählt auch einen Traum, in dem ihr die Ankunft eines Ritters, der ihre Unschuld beweisen würde, vorhergesagt war. In ihrer Erzählung hört man die ersten Anklänge an das religiöse Thema des heiligen Graal und alle Anwesenden sind gerührt da-

von, aber dem Gottesgericht muß Genüge geleistet werden, und deshalb verordnet der König, daß die Unschuld Elsas im Einzelkampfe mit ihrem Ankläger erprobt werde. Die Herolde rufen auf allen vier Seiten aus, die Trompeten ertönen, aber Niemand kommt! Während dem drückt die Musik die Angst Elsas aus, die Erwartung der Anwesenden. Elsa glaubt noch immer an ihren Ritter, an ihren Schutzengel und erwirkt vom König die Gnade eines zweiten Appells. Da sieht man auf einem, im Hintergrunde sichtbaren Arm der Schelde einen Kahn sich nahen, von einem schneeweißen Schwan gezogen, ein blendender Ritter ist darin. Es ist Lohengrin! Hier erreicht die Musik einen Grad von beschreibendem Ausdruck, der wirklich genial ist. Die Chöre sprechen untereinander, fragen sich hastig, was dieser Schwan bedeute, diese Barke, dieser Jüngling von erhabener Schönheit. Die Melodie bricht heftig, berauschend hervor; die Zuhörer selbst fühlen sich in den Bereich übernatürlicher Sphären gezogen. Der ganze Fortgang und das Finale des Aktes ist mit derselben nachhaltigen Wirkung durchgeführt, die Liebesversprechungen Lohengrins, die Herausforderung, der Zweikampf nach den Regeln der Ritterschaft, die Niederlage Friedrichs, dem die Großmuth des Gegners das Leben schenkt, der Triumph, die Schluß-Hymne und das Allegro am Ende, das in verschiedene Tonarten übergeht und sich mit dem Choral des heiligen Graals vermischt, alles vereint sich zu einem wahrhaft großartigen Eindruck: natürlich wenn es gut ausgeführt ist, was selbst in Deutschland nicht häufig vorkommt. Die Chöre besonders haben eine hervorragende Aufgabe; sie müssen aus verständigen Schauspielern bestehen, welche zu konversiren und ihren Gefühlen durch Gesang, Geberde und Betonung Ausdruck zu verleihen

wissen. Der Akt endigt mit dem Triumph Lohengrins, der von den sächsischen Rittern auf den Schild des Königs gehoben wird; Elsa ist glücklich; der geträumte Ritter, ihr idealer Geliebter wird ihr Gemahl werden, das Glück ihres Lebens, wenn sie das Versprechen, ihn niemals um seine Abkunft zu fragen, zu halten weiß.

Im zweiten Akte finden wir uns im Innern des Schlosses zu Antwerpen; es ist Nacht; rechts eine Kapelle, links die Gemächer der Schloßdamen; im Hintergrunde das Schloß mit seinen Mauern, Thürmen, Thoren und Zugbrücken. Friedrich und Ortrud, nach erwiesener Schuldlosigkeit Elsas vom Hofe verbannt, liegen in ärmlichem Aufzuge auf den Stufen der Kapelle und blicken neidischen Auges nach der Behausung der Verlobten des Schwanenritters; das Orchester kündigt schon im Vorspiel dieser düsteren Scene durch tiefe Fagottöne die Phrase an, welche sich wie ein scharfes Profil der Charaktere Friedrichs und Ortruds ausnimmt. Nach einem langen Monolog des durch die erlittene Schmach empörten Baritons, folgt ein heftiger Dialog zwischen ihm und Ortrud, der mit einem prachtvollen Unisono von Verwünschungen und Rufen nach Rache endigt und der von einer ergreifenden dramatischen Wirkung ist. Die Stimmen singen in diesem Duett nicht, sie sprechen nur, während das fatale Motiv wie Schlangenwindungen durch das Orchester zieht; trotz der totalen Abwesenheit der Melodie ist die dramatische Wahrheit von solcher Eindringlichkeit, daß man das Auge nicht von der Scene abwenden kann, noch das Ohr von diesen düstern Modulationen, dieser konvulsivischen Bewegung der Instrumente.

Post nubila Phoebus. Die Erscheinung Elsas auf dem Altan ändert den Charakter der Musik; sie nimmt eine sanfte, traurige, ruhige Färbung an, die den Liebesmonolog

begleitet; in den zärtlichen Accenten Elsas liegt die Hoffnung einer baldigen Seligkeit, eine unschuldige Sehnsucht, die bewegt und hinreißt. Beim Anhören dieser Scene erinnert man sich sofort an die Fensterscene in Gounods Faust, wo Margarethe ihre Liebe den Sternen und den Blumen ihres Gartens erzählt; es ist derselbe Styl, dieselbe Sprache, dasselbe instrumentale Kolorit. Ortrud, allein in einer Ecke zurückgeblieben, sieht Elsa und brütet über einer fürchterlichen Rache, zu der ihr Elsa durch den Bruch des Lohengrin gegebenen Versprechens behülflich sein soll. Auch dieses Duett, vom Altan herab beginnend und sich dann auf der Scene fortsetzend, ist von einer mächtigen scenischen Wahrheit. Trotzdem würde dem Zuhörer die Abwesenheit der Melodie, das fortwährende Deklamiren und Abschweifen auf die Dauer langweilig und schwerfällig vorkommen, wenn Wagner in dieser Oper nicht stets zur rechten Zeit eine Inspiration fände, die den Zuhörer wieder belebt und seine Aufmerksamkeit aufs Neue anregt. Ein solcher glücklicher Gedanke ist das Motiv in G des Orchesters, in welches die beiden weiblichen Stimmen einfallen, eine der schönsten, geistvollsten Melodien Wagners, die vom Orchester getragen wird, während Elsa, von Ortruds Verstellungskünsten berückt, sie in ihre Behausung einführt. Der Tag bricht unterdessen an; die Wächter auf dem Thurm läuten die Morgenglocke, welcher von ferne Echos mit vielem Effekt antworten. Das Hausgesinde wird sichtbar, Männer und Weiber, die Landleute, die auf die Felder ziehen, Bürger und Ritter erfüllen die Scene. Der darauffolgende achtstimmige Chor ist von einer fabelhaften Schwierigkeit, die aber von den Choristen und Choristinnen Weimars mit spielender Leichtigkeit und Ungezwungenheit überwunden wird. Es folgt der

religiöse Marsch, der die Verlobten zum Tempel begleitet; auch hier ist die Melodie hell und klar, das Motiv in B dur ist sanft, traulich, von leichter Bellinischer Färbung. Dieser Marsch wird in langsamem feierlichem Tempo ausgeführt; die Ankunft der wüthenden Ortrud, welche hereinstürzt und ihre Rechte auf den Thron Brabants geltend machen will, unterbricht ihn.

Das nun folgende Finale ist mächtig, obwohl sehr zerstückt; doch erreicht die dramatische Wahrheit in einigen Stellen einen hohen Grad, z. B. wenn Elsa Ortrud zuruft: „Du Lästerin! ruchlose Frau!“ vom Orchester mit Sekunden in Triolenbewegung begleitet. Der König erscheint indessen mit Lohengrin und die zwei Frevler werden neuerdings verjagt; der Marsch nimmt sein feierliches religiöses Motiv wieder auf, die Orgel ertönt, die Weihrauchfässer duften und die Verlobten schreiten zum Altare. Dieses Finale ist ein großartiges Crescendo von ungemeiner Leidenschaftlichkeit; die Chöre haben einen bedeutenden Antheil daran mit Antworten, Unterbrechungen, Flüstern und abgerissenen Phrasen, so daß man einem Straßentumulte beizuwohnen glaubt. Gestern Abend, als der Vorhang am Ende des zweiten Aktes gefallen war, wollte das Publikum nicht aufhören, zu applaudiren und die Künstler immer und immer wieder zu rufen.

Das berühmte sogenannte Brautlied, das dem dritten Akt als Einleitung dient, hat einen, dem vorhergehenden Marsch entgegengesetzten Charakter; während jener des zweiten Aktes ernst, feierlich ist, ist dieses lebhaft, fast ungestüm und bewegt sich in einem Tempo prestissimo, das doppelt so schnell ist, als es bei der Aufführung im Mailänder Konservatorium genommen wurde. Der verbindende Gedanke ist unbestimmt, aber originell

und drückt eine ungestüme Freude treffend aus; klarer ist die Zwischenepisode, die der Hauptidee als Einleitung dient und nur von den Bässen, mit Begleitung der Violine in schneller Triolenbewegung, ausgeführt wird. Der Grad von Tonfülle, der durch das Unisono aller Blechinstrumente erreicht wird, ist von einer ganz neuen und überraschenden Wirkung. Berlioz hat in dieser Nummer, und nicht mit Unrecht, gewisse doppelte, dem Ohr widrige Dissonanzen signalisirt, welche Wagner hätte vermeiden können, da es sich hier nur um äußerliche Musik handelt, die keine bestimmte dramatische Bedeutung hat, mit welcher man die Rauhheit der Akkorde entschuldigen könnte. Der darauffolgende Brautchor in C dur ist reizend, von einer leichten entsprechenden Melodie getragen; einige sagen, er gleiche einem Gedanken in den Deux Nuits von Boieldieu; mir schien er weniger in die Kategorie dieser Vaudeville-Musik zu gehören, als in die der Meyerbeer'schen. Nachdem sich die Ritter und Damen, welche die Neuvermählten nach mittelalterlichem germanischem Gebrauche bis an die Brautkammer begleitet, zurückgezogen haben, bleiben Elsa und Lohengrin allein mit ihrer Liebe.

Nur zu bald enthüllen sich in den Worten Elsas die geheimen Gedanken, die ihr von Ortrud eingegeben sind, um das Mysterium Lohengrins zu entschleiern. Das Duett geht von den süßen Liebesschwüren, den schmachtenden Worten und Umarmungen in eine Periode der Aufregung, des Kampfes zwischen Liebe und Neugierde über, in welchem Elsa bald ihren Zweck erreicht, unterstützt durch die Ankunft Friedrichs, der Lohengrin tödten will, statt dessen aber von Lohengrins Hand fällt. Dieses Duett ist überlang, aber so reich, so verschieden in seinen Episoden, so scenisch, innerlich dramatisch, leidenschaft-

lich, daß man die dreißig Partitur-Seiten, die es in Anspruch nimmt, kaum bemerkt.

Der erste melodische Satz in E dur ist köstlich, man könnte fast sagen Gounodisch, wenn Wagner ihn nicht vor Gounod geschrieben hätte; dasselbe gilt von dem in C, von Lohengrin zu den Worten: „Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte?“ gesungen. Das Duett endigt in einer fieberhaften Aufregung und mit der Ohnmacht Elsas, als Lohengrin sich an den Hof begeben und sein mystisches Wesen enthüllen will. An dieser Stelle wird ein Zwischenvorhang herabgelassen, während man im Orchester eine kurze Symphonie mit Fanfaren und Pferdegetrappel hört, die den Aufzug des Königs darstellen soll, da er von seinen geliebten Brabantern Abschied nimmt. Man pflegt dies in kleinern Theatern zu thun, in denen die beschränkten Raumverhältnisse der Bühne das Auftreten von Pferden und dergleichen nicht gestatten; in größern Theatern würde dieses Schauspiel dem Finale des ersten Aktes der Jüdin gleichkommen. Das letzte Bild zeigt uns das enthüllte Geheimniß Lohengrins, die trostlose Verzweiflung Elsas und die ingrimmige Wuth Ortruds, als auf Lohengrins Geheiß eine Taube vom Heiligen Graal erscheint und den Platz des Schwanes einnimmt, der, seine Kette brechend, sich in den verschwunden geglaubten jungen Herzog von Brabant, den Bruder Elsas, verwandelt. Dieses ist der einzige, aber schwache Trost für die Leiden der armen Braut, verlassen von ihrem Geliebten, der sich in jene mystischen Regionen erhebt, wo die Erdenliebe unbekannt ist. Die Musik des ersten Aktes mit dem Thema des heiligen Graal erscheint wieder; man hört die Melodien, die den geheimnißvollen Kahn ankündigten und ihn jetzt zurückbegleiten. Diese musikalische Wiederholung ist von

magischer Wirkung; auch die ungläubigsten Skeptiker und Atheisten fühlen sich von einer mystischen und religiös-exaltirten Atmosphäre umgeben.

Dies die Handlung der Oper, oder besser gesagt, des musikalischen Dramas. Die Ausführung war meisterhaft, und alle anwesenden Deutschen versicherten, daß man von keinem Theater Deutschlands eine bessere und vollkommenere Darstellung in Bezug auf musikalische Interpretation erwarten könne. Nur der Tenorist Niemann läßt zu wünschen übrig; er ist zwar ein sehr schöner Mann, dem der silberne Helm, das Panzerhemd, die reich gestickte weiße Tunika und der violette Mantel ausgezeichnet stehen, aber die Stimme ist matt, ausgesungen, und er detonirt nicht nur häufig sondern fast unausgesetzt. Ausgezeichnet ist Scaria als König, besonders in dem prächtigen Betchor im ersten Akt. Die zwei Damen sind unvergleichlich, zwei wahre Phönixe! Die Mallinger ist so schön auf der Bühne, so pathetisch, so nobel in jeder ihrer Bewegungen, daß man sich eine bessere, idealere und leidenschaftlichere Elsa nicht wünschen kann. Und auch die Brandt ist eine ausgezeichnete Ortrud durch die Kraft ihrer Stimme und die dramatische Energie ihres Spiels. Orchester und Chöre tadellos. Dekorationen und Kostüme neu, sorgfältig nach Originalen gearbeitet und mit jener Abwechslung, die auf italienischen Theatern noch gänzlich unbekannt ist; nicht einer der Choristen ist gekleidet wie der andere, alle sind in Anzug und Farben verschieden; Helme aller Art, lange und kurze Waffenröcke, Rüstungen, Handschuhe, Panzerhemden, ein treues Bild aus dem Deutschland des zehnten Jahrhunderts!

Ich glaube fest daran, daß der fliegende Holländer, und ganz besonders Lohengrin in Italien

aufführbar sind und unserm Publikum ebenso sehr gefallen können als dem hiesigen, aber nur unter der Bedingung einer ebenso korrekten und vollkommenen Darstellung. Wird eine solche in Italien möglich sein?

That is the question!

Ueber diesen Punkt hatte ich mit dem kompetentesten Beurtheiler in dieser Angelegenheit, mit Franz Liszt selbst eine Unterredung, in der ich ihn fragte:

„Maestro (man nennt ihn noch nicht Monsignore), halten Sie die Aufführung dieser Musik auf unsern Theatern für möglich?"

Worauf er mir ungefähr Folgendes antwortete:

„Lieber Freund, Sie stellen mir eine ziemlich schwierige und delikate Frage. Ich weiß recht wohl, daß Ihr Italiener könnt, wenn Ihr nur wollt, und daß Euch mit Euern ausgezeichneten musikalischen Anlagen nichts unmöglich ist! Werdet Ihr aber diesen Willen haben, wenn es sich um ernstes Studium, um unzählige Proben, um die Verleugnung jeder Art persönlicher und lokaler Eigenliebe handelt? Werdet Ihr die moralische Kraft finden, Eure Eigenliebe zu besiegen, und eine Musik aufzunehmen, die Euern Gewohnheiten und Eurem Geschmack so sehr entgegen ist? Ihr habt vorzügliche Orchester, gute Chöre, ausgezeichnete Gesangskünstler, aber ich weiß nicht, ob ihr einen, von den Traditionen dieser Musik ebenso durchdrungenen Dirigenten finden werdet, wie Lassen oder Richter, die durch langjährige Praxis mit dieser Musik Eins geworden sind. Die Sänger werden sich finden, aber sie werden sich an dieses eigenthümliche Phrasiren gewöhnen müssen, an diese neue musikalische Sprache, die sie früher nie gesprochen haben. Ich weiß, welche titanische Anstrengung, welche Kämpfe es mich vor 20 Jahren gekostet hat, den Lohengrin

nach viermonatlichem Einstudiren und unaufhörlichen Proben in Scene zu setzen; ich weiß, wie viele Jahre erforderlich waren, um die Sänger, die Choristen, das Orchester und besonders das deutsche Publikum daran zu gewöhnen, welch' letzteres jetzt zuhört und ohne Mühe begreift, gerade so wie man in Italien die Norma hört und versteht! Der Schwierigkeiten sind viele und große, aber das Schöne in der Kunst ist, sie zu besiegen, zu überwinden!"

Der Meister hat Recht; Italien, welches Meyerbeer, Halevy, Auber, Gounod applaudirt, und sie nach mannigfachen Partheikämpfen allgemein angenommen hat, kann auch mit Richard Wagner die schwierige Probe wagen, und Liszts Ausspruch, daß für Italien das Unmögliche in musikalischer Beziehung nicht existiren dürfe, verwirklichen.

IV.

Tannhäuser.

Weimar, den 28. Juni 1870.

Eine Prophezeihung Wagners. — Ursprung der Benennung Zukunftsmusik. — Die Prophezeihung erfüllt sich nicht. — Jugendoper Richard Wagners. — Die Feen von Charlo Gozzi. — Das musikalisch-historische und das musikalisch-sagenhafte Drama. — Thüringische Erinnerungen. — Venus und Freya. — Der Venusberg. — Menschlicher Charakter Tannhäusers. — Analyse der Oper. — Ihre Mängel und Unbestimmtheiten. — Ueberlegenheit des Lohengrin. — Die Darstellung in Weimar. — Vom Tannhäuser zu den Meistersingern. — Eine Ruhepause und ein anderes Thema.

In der Vorrede einer seiner nebelhaften Schriften, in denen Wagner sein System mit den herbsten Worten zu erklären und zu vertheidigen versucht hat, sagt er im Jahre 1852:

Ich habe nie das Glück gehabt, verstanden zu werden; weder die Kritik, noch das Publikum hatte ein Verständniß für meine Opern, oder für meine Absichten. Mit Ausnahme einiger Freunde hat Niemand mit meinen Gefühlen sympathisirt und ich habe nach langjährigen Erfahrungen erkennen müssen, daß ich von der gegenwärtigen Generation nichts zu erwarten habe, ich arbeite nur für die Zukunft.

Es ist diese letztere Phrase, welche zur Erfindung

der Benennung Zukunftsmusik Veranlassung gegeben hat, eine Benennung, die in keineswegs freundlicher Absicht angewendet, später eine Art Schreckgebilde geworden ist, wie es im Jahre 1820 das Wort Romantik war; einigen dient der Ausdruck „Zukunftsmusik" als Beleidigung und vertritt die Stelle einer Beweisführung.

Was die traurige Prophezeihung Wagners über sich selbst und über die Schicksale seiner Musik betrifft, so hat sich dieselbe durchaus nicht bewahrheitet; es existirt bereits ein Publikum, das deutsche, das ihn, einige individuelle Ausnahmen abgerechnet, versteht und feiert. Im Anfang des hartnäckigen Kampfes, den Wagner mit dem Publikum und den stehenden Ansichten, mit der Pedanterie der Kritik, mit den liebgewonnenen Gewohnheiten der Menge, mit der Lächerlichkeit, dem Schilde der Ignoranz, zu bestehen hatte, konnte er gleichwohl daran verzweifeln, von seinen Zeitgenossen jemals verstanden zu werden und hatte deshalb Recht, Alles von der Zukunft zu erwarten. Hätte er nach dem Erfolg des Rienzi diesen Weg weiter verfolgt, der damals der allgemeine, und von allen Meistern, lebenden und todten, breitgetretene war, so würde er wohl Publikum, Kritik, Künstler, Direktoren und Musiker jeder Färbung für sich gehabt haben. Ganz anders ist es aber, wenn man, wie er, Reformen radikaler Art einführen will und von den Sängern verlangt, vor allen Dingen gute Darsteller zu sein und sich für den dramatischen Theil ihrer Rollen mehr zu interessiren, als für die Arien und Cadenzen derselben; wenn man dem Publikum auferlegt, das Ensemble der Oper mehr zu beachten als einzelne Zufälligkeiten, den Charakter des Sängers mehr als seine Stimme, den Grundgedanken des Dramas mehr als die Kapriolen der Tänzerinnen! Mit diesen Principien, mit

diesen Voraussetzungen, die er mit eiserner Konsequenz vertrat, konnte er leicht der Welt zum Ueberdrusse werden, wie es ja immer geschieht, wenn man eingerostete Vorurtheile bekämpfen und der leichten, angebeteten Göttin Mode trotzen will.

Ungeachtet dessen, und obgleich der Kampf auch noch heutzutage ungeschwächt fortdauert, kann man behaupten, daß Wagner größtentheils reüssirt und sein großes Talent sich Bahn gebrochen hat, und man kann voraussehen, daß seine Opern, ohne eine allgemeine Popularität zu erlangen, binnen Kurzem überall von dem gebildeten Publikum gewürdigt, applaudirt und mit dramatisch-musikalischen Produktionen besten Klanges, wie Glucks Orpheus, Armida, Alceste und Spontinis Vestalin gleichen Rang einnehmen werden, welch letztere die Zeit, statt sie bei Seite zu legen, mit einer stets wachsenden Glorie umgibt.

Gestern Abend hörten wir den Tannhäuser, dessen Ausführung die der zwei frühern Opern nicht übertroffen (denn das wäre unmöglich), aber gewiß erreicht hat. Beim Schluß der Oper, als die Künstler vor dem beifallrufenden Publikum erschienen, war die Bühne buchstäblich mit Kränzen und Blumen, die von allen Seiten geworfen wurden, überschüttet. Lassen, dem ausgezeichneten Kapellmeister, fiel ein reichlicher Antheil von den Applausen und Ovationen zu.

Auch dieser Tannhäuser ist ein bewunderungswürdiges Werk in jeder Beziehung, sowohl wegen der poetischen Anlage des Stoffes, des so geschickt durchgeführten Kontrastes zwischen der heidnischen und christlichen Liebe, als wegen derselben Ungleichheiten, die deutlich den Weg zeigen, auf dem Wagner zu der Vollkommenheit und wunderbaren Einheit des Lohengrin

gelangt ist. Wenn man diesen, auf der Hand liegenden Fortschritt berücksichtigt, so begreife ich nicht, warum man hier Lohengrin zwischen dem fliegenden Holländer und Tannhäuser gegeben hat, während sein Platz richtiger am Ende gewesen wäre. Ich bin meinestheils wenigstens überzeugt, daß ich von der logischen Aufeinanderfolge der drei Opern einen bessern und steigernden Eindruck erhalten hätte, und daß ich über die Ungleichheiten und weniger glücklichen Stellen des Tannhäuser leichter hinweggekommen wäre.

Auch bei dieser Oper, ungeachtet einigen Mangels an Zusammenhang, muß man die Eigenthümlichkeiten des Wagner'schen Charakters und seines Talentes im Auge behalten. Eduard Schuré, einer seiner besten Beurtheiler, bemerkt ganz richtig, daß in Wagner weniger ein striktes Anlehnen an das Reale als vielmehr eine intensive poetische Erregung, ein Aufschwung zum Idealen maßgebend sind, die in Scene zu setzen er das Bedürfniß fühlt; seine Erfindungen sind poetische Zaubereien, strahlende Helden, grenzenlose Liebe; der Kontrast dieser Visionen zieht ihn an; es scheint, daß für ihn diese Visionen selbst Wirklichkeit seien. Er glaubt daran. Die thätigsten und wirksamsten Motoren in Wagner sind ein beständiges Streben nach dem Idealen, verbunden mit einer Feuerseele im Empfangen, und einer fast wilden Energie im Schaffen. Alle diese Eigenschaften finden sich selten in einem Musiker vereinigt und sie haben die glückliche Vereinigung der Poesie mit der Musik, des Wortes mit der Note, in demselben Individuum zur Folge. Schon als Knabe zeigte sich diese Tendenz in Wagner, er begann damit, die Poesie nur vom Gesichtspunkte der Musik aus zu betrachten. Seine eigenen Worte beweisen es: Ich erinnere mich, durch Beethovens

Pastoral-Symphonie mächtig angeregt, ein ländliches Lustspiel komponirt zu haben, dessen Stoff ich Goethes Laune der Verliebten entlehnt hatte. Ich machte davon keinerlei poetischen Entwurf; ich schrieb Verse und Musik gleichzeitig, und überließ es dem Zufall, mir die dramatischen Situationen und ihren musikalischen Ausdruck einzugeben.

Damals zählte Wagner 18 Jahre. Seinem System liegt kein absonderliches Projekt zu Grunde, etwas Neues zu schaffen, es ist ein natürliches Ergebniß seiner Organisation. Auch von seiner ausgesprochenen Vorliebe für Mythen und Sagen legte er schon in seiner ersten Oper, die Feen, Zeugniß ab, die er sehr jung schrieb und die einem Märchen Carlo Gozzis entlehnt ist. Der Novize von Palermo und Rienzi gehören dem Genre der historischen Oper an; alle folgenden dem sagenhaften und mythischen, die Meistersinger vielleicht ausgenommen, in denen sich auch die Sage vorfindet, aber ohne den Anstrich des Wunderbaren.

Ich glaube nicht, daß die Person des Tannhäuser jemals in der Volkssage existirte, aber Wagner hat sich derselben in der Absicht bemächtigt, die thüringischen Sagen von den Wettkämpfen der Minnesänger auf der Wartburg und vom Venusberg zu dramatisiren. Die Bewohnerin des letztern, eine von dem Olymp verstoßene Göttin, die sich in das Innere eines Berges geflüchtet hat, wird in den christlichen Legenden des Mittelalters häufig mit der ebenfalls mythischen Hulda oder Freya verwechselt. Es ist eine thüringische Sage, die Venus mit großem Gesinde von Nymphen und Bacchantinnen im Hörselberg Hof halten und sie die verirrten Wanderer in ihre Grotte locken läßt: per omnia saecula saeculorum.

Die Figur des Tannhäuser, wie Wagner sie ge-

schaffen, oder wenigstens transformirt hat, ist kein sagenhaftes Phantasiegebilde und noch weniger ein Arien und Cavatinen singender Tenor; er ist ein wirklicher Mensch, der eine Idee darstellt, nämlich den Kampf zwischen dem Realen und dem Idealen, zwischen Sinnlichkeit und reiner Liebe; dieser Mensch von der Wollust des Venusberges berauscht, trachtet gleichzeitig nach der keuschen Liebe einer Jungfrau; er entflieht den Umarmungen der Venus, um einen Blick der frommen Maid Elisabeth zu erhaschen; gleichzeitig sinnlich und poetisch angelegt, schwankt er zwischen den lodernden Liebesflammen des Venusberges und den Verzückungen einer religiösen Begeisterung. Mit diesen Eigenschaften und durch sie ist er kein Mythus. Er gehört, wie der genannte Schuré treffend sagt, unserer Zeit viel mehr an als man glauben mag; er ist ein Typus, den Poesie und Musik verkörpert haben, und der dadurch zu einem menschlichen Charakter von allgemeiner Gültigkeit geworden ist. Dieselbe Lebensfähigkeit findet sich auch in den zwei entgegengesetzten Charakteren der heidnischen Venus und der christlichen Elisabeth. Tannhäuser fühlt in sich diese Doppelliebe, die sich wie zwei verschiedene Welten entgegenstehen, und in dem Bemühen, sie zu vereinigen, unterliegt der Held der erhabenen Tragödie.

Die Ouvertüre des Tannhäuser ist die schönste, die Wagner komponirt hat und kann sich den wenigen, wirklich berühmten Ouvertüren (Wilhelm Tell, Zampa, Struensee und allen Weber'schen) würdig zur Seite stellen. In Bezug auf Originalität und Neuheit der Orchestrirung übertrifft sie alle. Sie ist zu bekannt, um hier nochmals analysirt zu werden; ich begnüge mich mit der Andeutung, daß sie die zwei Hauptschattirungen der Oper, die sinnliche Liebe, vertreten durch

die wollüstigen Motive der Venus, des Tannhäuser und der Bacchantinnen, und das religiöse Gefühl, durch den Pilgerchor zur Anschauung bringt. Im Verlauf vermengen sich diese zwei Färbungen und man weiß nicht mehr, was mächtiger ist, der mystische Klang der von Trompeten begleiteten Hymnen, oder die durchdringenden Scalen der Violinen, die eine unwiderstehliche irdische Liebe ausdrücken. Die Ausführung dieser Ouverture von Seiten des Weimar'schen Orchesters war eine gute, gerundete und präzise, ich muß aber zur Steuer der Wahrheit bekennen, daß mir der durch das Orchester in Mailand erzielte Effekt der doppelte, ja der vierfache geschienen hat. Die Ursache davon liegt in dem größern Feuer unserer Musiker, denen, wenn sie eine Musik wohl verstanden haben und sie gut vorführen wollen, die Musiker irgend eines Landes nicht gleichkommen. Ferner machte sich hier ein Mangel an Streichinstrumenten bemerklich. Denn trotz ihrer ausgezeichneten Geschicklichkeit genügten die wenigen Violinisten nicht, in der berühmten Violinpassage die ungewöhnliche Klangfülle der Blasinstrumente, die den Pilgerchor anstimmen, zu besiegen; hieraus darf man schließen, daß in Weimar das Christenthum dem Heidenthum weit überlegen ist.

Am Anfang des ersten Aktes finden wir Tannhäuser in der guten Gesellschaft der Frau Venus und ihrer mehr oder weniger bekleideten, ausgelassenen Gefährtinnen; die Grotte im Venusberg ist ein verzauberter Palast, Schwäne schwimmen in Milchseen, die Säulen sind von Smaragd, die Stalaktyten von Silber. Tannhäuser, der berühmte Minnesänger, hat sich von der reizenden Grotte verlocken lassen und schläft auf den blonden Locken der rosenbekränzten Göttin!

Unterdessen ertönen von Weitem die Liebesgesänge

der Sirenen und die Bacchantinnen gruppiren sich in wollüstigen Stellungen um das Liebespaar. Die Musik ist hier wahrhaft schön zu nennen und das heidnische Gepräge, die sinnliche Färbung sind, meiner Ansicht nach, das Gelungenste der Oper, weil sie bestimmt, sicher und ohne Ungewißheit auftreten; über das unaufhörliche Tremoliren der Violinen schlängelt sich ein Motiv von aufregender, fast krampfhafter Wollust. Im Liebesduett will Tannhäuser, obgleich er noch immer in den Fesseln der Göttin liegt, die Grotte und Venus verlassen und die Welt wiedersehen mit ihren Freuden und Schmerzen; Venus widersetzt sich, der Kampf wird ernsthaft und leidenschaftlich, aber Tannhäuser siegt und er kehrt zum Licht des Tages zurück. Dieses Duett ist von beträchtlicher Länge, vielleicht von zu beträchtlicher, aber von einer reichen Ader künstlerischer Inspiration durchzogen, besonders in den Verführungsworten der Venus und in dem sinnlichen Motiv Tannhäusers, das er später, beim Kampf mit den Sängern, wieder aufnimmt, als die Erinnerung an die im Venusberg genossenen Freuden ihn die reine Liebe Elisabeths vergessen macht. In dem Augenblick der vorläufigen Bekehrung Tannhäusers wechselt die Scene vor dem Zuschauer und versetzt ihn in ein Thal am Fuß der Wartburg, deren Zinnen auf der Höhe sichtbar sind. Inmitten des Zaubers der Frühlingsnatur fühlt Tannhäuser, wie sich sein Geist erhebt, wie seine Seele nach religiösen Eindrücken dürstet; ein Hirt, auf einem Hügel sitzend, singt seine ländlichen Lieder und begleitet sie auf der Schalmei, während man aus der Ferne einen sich nähernden Pilgerchor vernimmt. Die Musik ist hier von einem bewunderungswürdigen lokalen Kolorit, ein wahres Idyll von tief religiösem Hauch durchweht; und gerade hier

fing in Paris in der großen Oper das Zischen und Gelächter an, besonders bei der unschuldigen Cantilene des Hirtenknaben. Nichts ist leichter ins Lächerliche, ins Parodistische zu ziehen, als die Musik! Gewiß ist die Cantilene des kleinen Hirten keine bellinische Melodie, schon aus dem Grunde nicht, weil eine Schalmei keine Harfe, keine Leier, keine Violine oder ein Violoncell, sondern ein einfaches, primitives Instrument ist, das man nur in der herkömmlichen Weise spielen kann. So kindisch sich dieser pastorale Gesang ausnehmen mag, so will er doch nicht für sich allein gehört, sondern mit dem äußerst wirksamen Chor der Pilger in Berührung gebracht werden, der, zuerst in der Ferne hörbar, sich dann nähert und über die Bühne zieht. Der Effekt ist gut berechnet und unfehlbar, vorausgesetzt, daß die Choristen nicht mit der Stimme sinken und auch der Hirte in G dur bleibt.

Auf diese Pastorale folgt eine Jagdscene von lebhaftester Färbung; die Echos der religiösen Psalmodie haben sich noch nicht ganz verloren, als man schon die Töne eines Jagdhornes, und dann mehrerer andern hört, worauf der Landgraf von Thüringen mit seinem, aus Rittern und Sängern bestehenden Gefolge, Freunden und Gefährten Tannhäusers, sich nähert. Die Sänger sollen sich Tags darauf im Wettkampf auf der Wartburg versuchen. Unter ihnen befindet sich Wolfram von Eschenbach, der mythische, platonische Liebhaber Elisabeths, der Nichte des Landgrafen, dessen Liebe jedoch so überschwenglich platonischen Charakters ist, daß er sich selbst zum Mitwisser oder besser gesagt, Helfershelfer der reinen Liebe Elisabeths zu dem berühmtesten der Minnesänger, dem Tannhäuser, hergibt. Der Landgraf und die Sänger freuen sich, ihren so lang abwesenden Freund wiederzufinden

und laden ihn ein, die geliebte Elisabeth wiederzusehen und an dem großen Sängerkrieg in der Festhalle der Wartburg Theil zu nehmen. Diese Situation gibt zu einem prachtvollen Sextett Veranlassung, das in Charakter und Form so sehr italienisch ist, daß Wagner nie etwas Aehnliches geschrieben hat; es erinnert an das Adagio im Finale von Donizettis Polinto. Die Stimmen sind mit vielem Effekt vertheilt, die Phrase ist breit gehalten, fließend, die Begleitung reich an edler Harmonie und trefflicher Modulation. Der erste Akt, meiner Ansicht nach durchgehends gelungen, schließt sehr befriedigend. Im zweiten dagegen finden sich ungewöhnliche Schönheiten neben vielen Mängeln und Ungleichheiten. Ein lebhaftes, freudiges Vorspiel kündigt das Erscheinen Elisabeths an, die glücklich ist, die Sängerhalle wiederzusehen, wo sie zum ersten Male den geliebten Ritter, der nun wieder ihr angehören soll, sah und hörte. Es ist ein Art Cavatine, jedoch weit entfernt von den hergebrachten, geheiligten Formen; statt des Adagio, des Intermezzo und der Cabaletta mit dem dazu gehörigen Ritornell, haben wir hier eine Art melodischer, von einem einzigen Motiv beherrschter Deklamation, eine Inspiration voll Feuer und Ungestüm, welche die sympathische Mallinger prächtig zum Ausdruck brachte. Nach diesem Monolog führt Wolfram, in gewissenhafter Ausübung seines platonischen Vermittleramtes, Tannhäuser zu Elisabeth und hält sich bescheiden im Hintergrunde, bis sie ihr verliebtes Zwiegespräch beendigt haben, in welchem die Deklamation die Melodie beherrscht; es ist wohl ein zweistimmiges Allegro darin, das die Fanatiker des Ohrenkitzels befriedigen könnte, mir schien es aber nicht am Platze. Hierauf tritt der Landgraf ein, der mit Begleitung einer ernsten, dem Charakter eines

würdigen Onkels entsprechender Musik, seiner Nichte ein paar freundliche Worte sagt.

Gleich darauf erscheinen die zum Kampf der Sänger Eingeladenen unter den Klängen jenes Marsches, der ein so bekanntes und populäres Stück Wagners geworden ist, gespielt von allen Orchestern, Pianofortes und sogar Leierkasten. Auf der Bühne und mit dem Chor macht er eine ungeheure Wirkung, besonders in der Wiederaufnahme des Hauptmotivs, Fortissimo am Schlusse, das ein wahrhaft genialer Wurf ist. Während des Marsches habe ich den Pomp der Kostüme und die gelungene mise en scène betrachtet, wie alle diese Herren und Damen, Landgrafen, Prinzen und Herzoge, Grafen und Barone von einem Herold ausgerufen, feierlich eintreten und bevor sie sich setzen, dem hohen Paar durch Verbeugung und Handkuß ihre Achtung bezeugen. Sie treten paarweise ein, ohne Konfusion, und sind, obwohl nur Choristen und Choristinnen, luxuriös in Sammt und Seide gekleidet, und so verschieden in ihren Anzügen, daß kaum zwei sich in Schnitt und Farbe gleichen. Nachdem der Marsch vorüber ist, und während die Eingeladenen Platz nehmen, spielt das Orchester eine reizende Melodie in G, in der wirlich neue und elegante harmonische Begleitungssätze vorkommen. Der Sängerkrieg scheint mir die am wenigsten gelungene Scene des Tannhäuser, weil die Sänger nicht singen; ich verstehe wohl, daß man das rein deklamatorische System auf die dramatische Sprache und ihre Situationen anwenden kann; hier aber sind Minnesänger, von denen man erwartet, daß sie ihre Verse in melodischen Canzonen und Strophen vortragen, und nicht in Melopeen und abgerissenen Phrasen, in die hie und da ein gesangliches Motiv eingestreut ist. Auch Tannhäuser selbst, der den Kopf ver-

liert und von den Freuden der sinnlichen Wollust, entgegen den andern Sängern, welche die reine Liebe preisen, singen will und die Schilderung der wollustvollen Genüsse des Venusberges gegen die Beschreibung der reinen Liebe der übrigen Sänger losläßt, findet in seinem aufgeregten Dichten keine andere Melodie, als das Venuslied, das bereits in der Ouvertüre und dem Duette des ersten Aktes vorkommt. Hier scheint es mir, als habe Wagner wirklich gegen die Logik seines Systems gefehlt, laut welchem das Singen zwar verboten ist, wo man sprechen soll, aber gewiß erlaubt sein muß, wenn man eine Leier zur Hand nimmt, um musikalische Strophen darauf zu begleiten. Ich will damit nicht läugnen, daß eine gewisse dramatische Wirksamkeit in dieser Scene liegt, aber auch eine große Länge, Schwere und Monotonie. Glücklicherweise folgt gleich darauf der allgemeine Aufruhr der ganzen Versammlung gegen den heidnischen Sänger und die erbarmende Dazwischenkunft Elisabeths, um ein Finale zu bilden, das eine Fülle von Inspiration und musikalischem Können in sich schließt, wie wenig andere. Das Ineinandergreifen der Stimmen ist äußerst komplicirt, aber von bedeutender Wirkung; im Orchester drücken die synkopirten Violinnoten die Angst Elisabeths und die fanatische Wuth dieser Idealisten gegen den unseligen Sensualisten Tannhäuser aus, der sich vor den hundert gegen ihn gezückten Degen mit dem Versprechen rettet, als Pilger nach Rom zu ziehen, und dort für seine Sünden von demjenigen Verzeihung zu erflehen, der damals für noch unfehlbarer gehalten wurde, als derjenige, den heutzutage die Väter des Koncils dafür halten.

Im dritten Akt finden sich weder Schwächen noch Unsicherheiten des Styls, alles ist erhaben, leidenschaft-

lich, voll Poesie und Liebe bis zu dem furchtbaren Ausdrucke im letzten Kampfe Tannhäusers. Schon das Vorspiel kündigt die Leiden des armen Pilgers an, sein Flehen zu den Füßen des heiligen Vaters und die schmerzliche Sehnsucht der armen Elisabeth, die vergebens auf Tannhäusers Rückkehr wartet. Die Scene stellt wieder das Thal am Fuß der Wartburg dar; Elisabeth, vom Schmerz überwältigt, fast sterbend, kniet betend vor einem Kreuze, Wolfram sieht ihr von Ferne mitleidsvoll zu. In diesem Augenblicke hört man die Stimmen der von Rom zurückgekehrten Pilger, die sich nähern; sie halten bei dem Kreuze an, Elisabeth sucht angstvoll, ob Tannhäuser unter ihnen ist; sie findet ihn nicht und als die Pilger abgezogen sind, läßt sie ihrem Schmerz in einem Gebet an die Jungfrau freien Lauf, dessen mystische Weichheit wahrhaft himmlisch ist. Die langgezogene, von langsamen, gehaltenen Akkorden begleitete Melodie ist in echt Wagner'schem Style geschrieben; Alles gehört ihm und ist durchaus original. Ein schwermüthiges Motiv der Violoncelle begleitet die arme Verlassene, wie sie sich nach dem Gebet erhebt und vom tiefsten Seelenschmerz gefoltert, langsam nach dem Schloße zurückkehrt, um zu sterben! Diese Scene ist überaus pathetisch und von großer, beschreibender Gewalt in Bezug auf die instrumentale Färbung. Inzwischen ist es Nacht geworden, die Sterne erglänzen am Himmel und die Fenster der Wartburg erhellen sich von innen.

Wolfram, allein zurückgeblieben, singt nun seine Romanze, das sogenannte „Lied an den Abendstern"; denn es ist ein Stern, dem er seine Gedanken anvertraut. Auch dieses ist eine echt italienische Melodie, von klagenden Harfentönen begleitet. Wie der Marsch des Tannhäuser das populärste Musikstück Wagners, so

ist diese Romanze sein populärstes Lied und es gibt nur wenige Baritone, die sich nicht darin versucht hätten. Inzwischen kommt Tannhäuser zurück, zerrissen, barfuß, elend; er hat die vom Haupt der Christenheit erflehte Vergebung nicht erhalten; sie ist ihm unwiderruflich verweigert, weil es keine Vergebung gibt für den, der im Venusberg geweilt. Tannhäuser begegnet seinem Freund Wolfram und erzählt ihm den traurigen Ausgang seiner mühevollen Pilgerfahrt. Diese Erzählung ist, meiner Ansicht nach, das vollkommenste Stück der Oper; hier erreicht der musikalische Ausdruck seinen Höhepunkt; obwohl nur stückweise und in Recitativen vorgetragen, erregt es durch seine intensive Wahrheit in allen Zuhörern Gefühle des lebhaftesten Schmerzes. Tannhäuser verflucht, verfolgt, zum Aeußersten getrieben, will trotz der Mahnungen Wolframs in den Venusberg zurückkehren; Venus und die Bacchantinnen, reizender als je, erscheinen ihm in der Hitze seines Deliriums, unter den Klängen der zauberischen Musik des ersten Aktes und schon will sich Tannhäuser der Göttin in die Arme werfen, als ihm Wolfram mit dem Ungestüm der Verzweiflung zuruft:

Noch soll das Heil dir Sünder werden!
Ein Engel bat für dich auf Erden —
Bald schwebt er segnend über dir;
Elisabeth!

Bei diesem Namen kommt der Ausgestoßene zu sich, er weint und sieht die Gespenster vergangener Orgien entweichen. Unterdessen ertönen ernste und melancholische Psalmodien. Elisabeth ist gestorben, die Ritter und Pilger geleiten sie zu Grabe; über ihren Leichnam sich hinwerfend und ihr Gesicht in einem letzten Auflodern

der reinsten Liebe küssend, stirbt auch Tannhäuser. Das Trauergefolge wiederholt in großartiger Feierlichkeit den Pilgerchor, denselben, den man in den ersten Takten der Ouvertüre hört und das Drama ist zu Ende.

Dies die Handlung der Oper; der Leser wird bereits herausgefunden haben, wie viele große Schönheiten dieselbe enthält, durch welche einige Schwächen reichlich aufgewogen werden.

Auch im Tannhäuser begegnen sich die zwei Haupteigenschaften Wagners, nämlich die poetische Erfindung und der musikalische Ausdruck in einem Centralpunkte, dem musikalischen Drama. Eine absolute und vollständige Einheit jedoch, wie im Lohengrin, ist hier nicht vorhanden. Die der Vergangenheit gemachten Koncessionen sind zahlreich, unverhüllt, während das Ideale, die Melopeën, die der Melodie unterschobenen Deklamationen sich gleichzeitig, wo sie vorkommen, in sehr fortschrittlichem Sinne zeigen. Daraus folgt ein Schwanken zwischen Licht und Schatten, zwischen Idealismus und Realismus, eine Abwechslung von zu schnellen mit zu langsamen Passagen. Nicht einmal der Stoff besitzt die poetische Einheit, die Kontinuität des Dramas und die Leidenschaft des Lohengrin; einige der Personen lassen uns kalt oder erscheinen überflüssig, während im Lohengrin alle scharf markirt und interessant sind. Der Charakter des Helden ist eminent dramatisch und es kann kaum etwas tragischeres geben, als seinen innerlichen Kampf zwischen den beiden Leidenschaften, die ihn beherrschen; die Wettkampfscene der Minnesänger jedoch ist zu lang, innerlich kalt und, wie bereits bemerkt, unlogisch, eben weil die Sänger nicht singen. Was die Charaktere betrifft, so ist der Wolframs ein reiner Pleonasmus und seine übertriebene Platonik macht ihn nicht nur lang-

weilig, sondern für die Handlung des Dramas geradezu überflüssig.

Nachdem ich diese Mängel, wie sie mir bei der Vorstellung auffielen, erwähnt habe, will ich beifügen, daß die Vorzüge überwiegen und daß man einige Langweiligkeiten des zweiten Aktes in Hinsicht auf die andern beiden leicht ertragen kann, wenn man nicht schon die Arie Elisabeths, den Marsch und das Finale desselben Aktes als Entschädigung gelten lassen will.

Wie Lohengrin, so hat auch Tannhäuser seine Schwierigkeiten in der Ausführung, welche den Willen, die Geduld, die lange Uebung und die ernsten Studien erfordern, welche man in Deutschland auf solche Werke zu verwenden pflegt. Er erfordert wohlbesetzte und gutgeschulte Chöre, ein ausgezeichnetes Orchester, verläßliche und intelligente Darsteller auch für die Nebenrollen, und einen Dirigenten wie Lassen. Die hiesige Darstellung war eine gelungene, sowohl im Allgemeinen, als im Einzelnen, ausgenommen vielleicht Niemann, der in den zwei ersten Akten ohne Athem war und detonirte, daß es Einem die Eingeweide zerriß; im dritten Akt jedoch that er Wunder an Gesang und Darstellung und ich glaube nicht, daß ein anderer Künstler, mit Ausnahme unseres Tiberini, die herrliche Scene der Erzählung und des Wahnsinns besser darstellen könnte, als er.

Frau Mallinger ist immer eine sympathische Sängerin und ausgezeichnete Darstellerin; doch war ihre Elsa besser als ihre Elisabeth, deren unbefangenen Mysticismus und reinen keuschen Charakter sie nicht hinlänglich hervortreten läßt; es scheint fast, als liebe sie Tannhäuser so, wie ihn Venus liebt! Milde war ein gelungener Wolfram und Scaria ein eben so guter Onkel, als Landgraf von Thüringen. Ich glaube schwerlich,

an der Scala jemals eine so geschickte und in jeder Beziehung zufriedenstellende Inscenirung zu sehen zu bekommen, wie hier auf dem großherzoglichen Theater.

Man sagt mir allgemein, daß die nun zur Aufführung kommenden Meistersinger das beste Werk Wagners sind; in Bezug auf sein System natürlich; man schildert mir aber auch die immensen Schwierigkeiten, sie zu verstehen und es scheint, als brauche man einen eisernen Magen, um diese Pille zu verschlucken; es ist deshalb meine Absicht, den geneigten Leser mit etwas anderem zu unterhalten, ehe ich ihm mit einer dritten ernsten und strengen Kritik komme, und bevor ich von den Meistersingern spreche, will ich mich erst mit ihnen bekannt machen. Ich lasse daher, unter dem Titel eines Zwischenspiels einen Brief folgen, in dem ich von amüsanteren Dingen, meist anekdotischer oder lokaler Natur sprechen will, mit Einschluß der Beobachtungen, die ich noch in den letzten Tagen meines Aufenthalts in dieser liebenswürdigen und gastfreundlichen Stadt machen werde.

V.

Zwischenspiel.

Weimar, den 28. Juni 1870.

Noch etwas über Weimar. — Schein und Wirklichkeit. — Das Großherzogthum Gerolstein. — Der Geburtstag des Großherzogs. — Serenade. — Galavorstellung. — Die armen Glücklichen von Gozzi. — Uniformen und Dekorationen. — Die weißen Kravatten. — Ein sagenhafter Husar. — Die Geschichte von der dicken Frau. — Der Berichterstatter auf dem Glockenthurm. — Sein Feind Morpheus. — Betten und Jalousien. — Der Erbprinz. — Physiologie der Besucher. — Naivetät eines tiefen Basses. — Liszts Wohnung. — Eine musikalische Matinée. — Die abgewiesenen Zudringlichen. — Religiöses Konzert. — Die großherzogliche Kapelle. — Liszts Thätigkeit — Der Kaiser von Rußland. — Ausflug nach der Wartburg.

Dem in meinem letzten Briefe gegebenen Versprechen zufolge, soll mein gegenwärtiger von den Meistersingern noch nichts enthalten, und sich statt dessen mit andern Dingen und den mehr oder weniger originellen Gestalten beschäftigen, die ich in dieser ihrer Kultur, ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Bewegung halber so berühmten Stadt zu sehen bekam. Durch den ersten Eindruck erhält man keineswegs eine richtige Vorstellung von dem geistigen Leben Weimars, da der Sauerteig intellektueller Arbeit sich weder durch großen Lärm, noch durch den äußerlichen Anschein von Lebhaftigkeit und physi-

scher Bewegung kundgibt, wie in den großen Städten, wo nur die Geschäfte und die geräuschvollen Vergnügen obenauf sind.

Weimar macht auf den ersten Anblick sogar den Eindruck einer todten Stadt; die Statuen Goethes, Schillers, Wielands, Herders scheinen in ihrer feierlichen Unbeweglichkeit mehr Leben zu haben, als die Einwohner des Ortes. Weimar ist ein kleiner Staat, der durch die Verpreußung seinen autonomen Organismus eingebüßt hat und dem nur der Schein einer Regierung, eines Hofes und einer Administration geblieben ist. Diesen Schein zu bewahren sind Regierende und Regierte gleichermaßen bestrebt, denn der Großherzog ist sehr beliebt, und mit Recht, wegen seiner Bestrebungen, Weimar die geistige Hinterlassenschaft seiner großen Männer zu bewahren. Wenn man diesen Hof sieht, dieses Ceremoniell, diese Hauptstadtgelüste, so denkt man unwillkürlich an das von Offenbach so gut parodirte Großherzogthum Gerolstein. In einem Staate von so geringer Ausdehnung, daß man keine Kanone abzuschießen wagt, aus Furcht die Kugel könnte über die Grenze fliegen, ist fast jedes Hofceremoniell eine mikroskopische Parodie. Vorgestern war der Geburtstag des Großherzogs, weshalb die großherzogliche Musikbande am Abend vorher eine große Serenade mit Fackelzug veranstaltete; die vielen Leute, die hinterhergingen, bedeuteten für Weimar eine Masse, für Mailand wäre es eine kleine Versammlung Neugieriger gewesen.

Die Bande spielte während des Umzugs eine entsetzliche, vorsintfluthliche Musik: ein Gemisch von Trompeten und Pfeifen, von unausgesetzten Trommel- und Beckenschlägen war sie danach angethan auch das gesündeste Ohr zu zerreißen. Die Jungen erfreuten sich jedoch

daran und marschirten Arm in Arm in langen horizontalen Reihen; auch viele Frauen und Mädchen, worunter nicht Wenige hübsche mit rosigen Wangen und blonden Haaren, wie sie hier zu Lande sind, die meisten mit entblößten, kräftigen Armen. Die Mehrzahl gehörte der Volksklasse an; die Mädchen schienen eben aus der Schule zu kommen, denn sie trugen fast alle einen Pack Bücher. Die Schulen sind hier zahlreich und sehr besucht; das Lernen ist ein Lebensbedürfniß, wie das Essen und Trinken; auf der Straße sieht man nur wenige Personen, aber diese wenigen kommen sicher aus der Schule oder gehen dahin, oder in ein Lesekabinet oder zu einer künstlerischen Konferenz; statt der bei uns üblichen Spazierstöcke und Fächer tragen sie Bücher und Musikrollen.

Am Geburtstage des Großherzogs war großer Empfang der Behörden und Würdenträger im Schloß, wie man hier den Hof nennt. Ich unterhielt mich nicht wenig beim Anblick dieser alterthümlichen Karossen, in welchen die Standespersonen saßen; die Künstler und die Fremden schreiben ihren Namen in ein eigenes Register ein und fügen ihm Epigramme, Verse und Glückwünsche bei. Beim Passiren der Wagen staunte ich über die kolossale Anzahl von Uniformen, gestickten Kragen, Dekorationen, die an mir vorüberzogen. Kammerherrnschlüssel, Großkreuze, Kordons von allen Farben und Federbüsche gab es in bunter Menge. Auch einige preußische Offiziere waren zugegen und der Abbé Liszt in schwarzer Soutane, auf der Kreuze und Ordenszeichen erglänzten. Bei der Vorstellung im Theater wiederholte sich das Schauspiel aller dieser Dekorationen und Auszeichnungen in der Hofloge und im ganzen Saale. Bei solchen Vorkommnissen ist die weiße Kravatte Vorschrift: diejenigen Sterblichen, welche weder vorn ein Kreuz, noch

hinten einen Schlüssel tragen, begnügen sich ihren Hals mit dem weißen Abzeichen ihres Unterthanenrespekts zu umgeben; ich bemerkte einige dieser braven Leute in ungeheuren weißen Kravatten, grünen Fräcken, Westen von tausenderlei Farben und großen nicht wenig beschmutzten Stiefeln.

Der Großherzog wurde beim Eintritt in den Saal mit rauschendem Applaus empfangen. Man recitirte in Prosa die armen Glücklichen, eine Komödie deren Sujet einem Märchen unsers Carlo Gozzi, Bruder des zierlichen Gaspare, dramatischem Dichter und Rivalen Goldonis, entlehnt ist; desselben Gozzi, der seiner Zeit viel gefeiert war, den wir aber längst vergessen haben, während er hier noch sehr bewundert und von großen Dichtern, sogar von Schiller in seiner Turandot, für das moderne Theater benutzt worden ist.

Dieser Geburtstag des Fürsten war der einzige Tag, an welchem ich hier eine müßige und genießende Menge zu sehen bekam; am nächsten Tage war Alles wieder zur gewöhnlichen Stille und Einsamkeit zurückgekehrt. Eines der wenigen Wesen, das ich jeden Tag, ja zwanzig Mal an einem Tag auf der Straße sehe, ist ein griesgrämiger berittener Husar in einer reichgestickten rothen Uniform, und mit einem himmelhohen weißen Federbusche auf dem Kalpak. Dieser Husar reitet stets im Schritt und läßt die Zügel schlaff auf den Hals des magern Gauls herabhängen, der gesenkten Kopfes dahinkleppert. Auf meine Frage, wer dieses rothe Gespenst sei, wurde mir der Bescheid, daß er zur Leibgarde des Großherzogs gehöre, einem Corps, ähnlich den französischen Hundertgarden! Ich sagte mir, daß diese Reiter mit ihren schönen Uniformen beim Aufmarsch einen bedeutenden Effekt machen müßten! Wäre nur dieses glänzende Bild nicht durch eine spätere Re-

flexion beeinträchtigt worden: dadurch, daß ich dem fatalen Husaren auf Schritt und Tritt begegnete, fand ich endlich, daß er stets dieselbe Physiognomie hatte und stets dieselbe schwarze, langsame, melancholische Mähre ritt. Dieser Husar ist der einzige seiner Gattung, er ist ein Unikum wie Dumas père! Dieser Husar könnte für die künftigen Zeiten zur Legende werden, wie die wahre oder erfundene Geschichte von der Frau des Thürmers.

Ich will sie erzählen.

Die lutherische Kirche, dieses große, monströse, gothische Gebäude, das ich bereits erwähnte, ist mit einem ebenso großen uud unförmlichen Glockenthurm gesegnet, der, wie dies bei fast allen protestantischen Kirchen der Fall ist, an Stelle der Façade steht. Dieser sehr hohe Thurm ist dem Thürmer zu gleicher Zeit Stadt- und Landaufenthalt, da er dicht unter den Glocken wohnt, wo eben Raum genug für ein Schlafgemach und für ein bescheidenes Blumen- und Gemüsebeet bleibt. Nur ist die Treppe, die da hinaufführt, so eng und steil, daß ein Mann von einiger Korpulenz sie kaum ersteigen kann.

Nun begab es sich, daß das Weib des Thürmers da oben krank wurde und daß die ziemlich lange Krankheit eine derartige Fettsucht zur Folge hatte, daß es ihr, ich weiß nicht seit wie viel Jahren, unmöglich ist, vom Glockenthurm herunterzukommen. Sie bleibt also oben, ißt, trinkt, schläft, pflanzt Salat und gebiert Kinder. Mir ist die Geschichte mit solchem Ernst und so vielen Betheuerungen ihrer Wahrhaftigkeit erzählt worden, daß ich mich gerade deshalb bewogen fühlte, sie nicht zu glauben; ich habe mich jedoch nicht entschließen können, den Glockenthurm zu erklettern, um mich de visu zu überzeugen! Man weiß nicht, was passiren

kann und mit meiner natürlichen Anlage zur Korpulenz riskire ich, wohl hinauf, aber nicht wieder hinab zu kommen. Es wäre nicht übel, wenn ich den Rest meiner Tage in Gesellschaft der dicken Thürmersfrau im Glockenthurm Weimars zuzubringen und von da oben die Zukunftsmusik zu betrachten hätte!

Ungeachtet der wenigen Ressourcen, die die Stadt bietet, verbringen wir hier unsere Zeit in angenehmster Weise und ohne Langeweile, weil wir stets sehr beschäftigt sind. Auch die sehr kurze Schlafenszeit ist ein Hebel zur Arbeit, und wenn meine geehrten Leser meiner langen Briefe schon überdrüssig sind, so mögen sie Morpheus dafür zur Rechenschaft ziehen, der mich seit einiger Zeit absolut im Stich läßt. Nach Anhörung einer Wagner'schen Oper sind meine Nerven so aufgeregt, die Phantasie so konvulsivisch exaltirt, daß ich zwischen Schlaf und Wachen nichts als Schwäne, im Sturm schaukelnde Schiffe, behelmte Ritter, Grotten mit Nymphen und Bacchantinnen, Prozessionen von Pilgern und blonde Heldinnen sehe. Zu diesen unklaren Visionen gesellt sich die Erinnerung an die pathetischen Melodien, zuckenden Motive und sonderbaren Ausschweifungen dieser Musik, die nicht allein augenblicklich auf die Empfindung wirkt, sondern ihre Eindrücke gleich unklaren Vibrationen einer von Zauberhänden gespielten Leier im Gedächtniß zurückläßt. Nur die Müdigkeit überwindet bisweilen diese Täuschungen, die es nicht allein sind, was uns alle, die wir hierher gekommen sind, wach erhält; auch die heimtückischen Betten, die deutschesten, die mir in Deutschland je vorgekommen sind, tragen einen Theil der Schuld, denn sie sind so kurz, so hart, so arm an Kopfkissen und Leintüchern, daß man so weit kommt, Prokrustes zu beneiden. Eine andere deutsche Gewohnheit ist die, an den Fenstern

weder Läden, noch Jalousien anzubringen, in Folge dessen die Sonne schon um vier Uhr ins Zimmer guckt; und nach der Musik Wagners hat man die der Vögel, die um diese Zeit schon zu singen anfangen. In Italien mag das Verdunklungssystem der Wohnungen vielleicht übertrieben sein und mit dem Schlafe die natürliche Trägheit und das dolce far niente zu sehr begünstigen; aber den süßen Morgenschlummer missen zu müssen, ist unerträglich.

Die hier anwesenden Fremden haben unter sich Bekanntschaft gemacht und leben entweder für sich oder verkehren mit einheimischen Künstlern; das Bierlokal nächst dem Theater dient als Versammlungsort vor dem Beginn der Vorstellungen. Wir alle sind Besucher der Proben, von Herrn von Loën, dem Kammerherrn seiner Hoheit und Intendanten des Theaters, freundlichst dazu eingeladen. Im Hause dieses Herrn, eines feingebildeten vollkommenen Edelmanns und eifrigen Beförderers der schönen Künste, haben wir auch einen sehr angenehmen Abend verbracht, an welchem der anwesende Großherzog sich freundlich und herablassend mit Jedermann, der ihm vorgestellt wurde, unterhielt.

Nach dem Theater versammelt sich die ganze ausübende und kritisirende Künstlerwelt im „Erbprinzen", dessen geräumiger Saal nie genügt, all die hungrigen Besucher, die sich sättigen wollen, zu fassen. Auch Liszt kommt öfters dahin, quasi als geistiges Haupt der Schaar; er setzt sich gewöhnlich in einen Winkel, wenn möglich zwischen zwei hübsche Damen, und hört von da aus die begeisterten Lobsprüche und Dityramben zu Ehren Wagners mit freundlicher Miene an. Fast keiner der enragirten Musikfreunde fehlt bei diesen abendlichen Zusammenkünften; man sieht hier Zukunftsmusiker von

allen Abstufungen, vom rosenfarbenen bis zum feuerrothen; Journalisten, Kritiker, Rezensenten, gemähnte Wagnerianer und gelockte, schlichthaarige Lisztianer; Pianisten in Unmenge, Pianistinnen mit und ohne Brillen, hübsche und häßliche, Schülerinnen von Liszt, Brassin, Rubinstein, Tausig, Bülow, kurz von allen an- und abwesenden Größen, besonders Russen und Polen, die alle Sprachen sprechen, viele Dilettanten und eine hübsche Anzahl von sehr ernsten und vorsichtigen Engländern; endlich auch die famosen Parnassiens unter Anführung des Ehepaars Mendez und des gesprächigen Villiers de l'Isle Adam, welch letzterem, als zu dieser Sekte gehörig, gestern beim Abendessen ein hübsches quidproquo begegnet ist. Ein tiefer, deutscher Baß wollte Herrn Villiers vorgestellt werden und um ihm ein gelungenes Kompliment zu machen, redete er ihn mit einer Stentorstimme, so daß es alle Anwesenden hören konnten und mit reinster teutonischer Aussprache folgendermaßen an: „Monsieur, je vous félicite; j'ai entendu avec peaucoup de blaisir que vous êtes pharmacien“.

Der arme Parnassien war über diese Ansprache nicht wenig überrascht, riß die Augen auf und wäre beinahe ernstlich böse geworden, da er die Sache für einen schlechten Spaß hielt: ein Blick in das runde Gesicht des Bassisten, das so unbefangen und freundlich lächelte, belehrte ihn jedoch, daß Jener wider Willen geistreich gewesen war. Bisweilen gehen die Parnassiens um Mitternacht noch zu Mendez, wo sie dramatisirte Charaden aufführen; ein russischer Diplomat wirkt in seiner reichgestickten Uniform und im Federhut mit; Madame Mendez, eine sehr hübsche Dame, erscheint in allen möglichen Verkleidungen; auch die Worte der Charaden gehören der „Zukunft“ an und wer sie erräth,

kann nichts anderes sein, als ein Gläubiger, ein Adept, ein Apostel, oder wenigstens ein Kandidat der Zukunftsmusik.

Außer der Wagner'schen haben wir hier auch noch andere Musik zu hören bekommen und der Abbé Liszt machte uns mit einigen seiner besten, idealsten und tiefsten Kompositionen bekannt, hauptsächlich mit kirchlicher Musik, die jetzt sein tägliches Brod geworden ist.

Bei seinen Besuchen in Weimar ist Liszt stets ein Gast des Großherzogs, der ihm eigens zu diesem Zwecke eine elegante, reichmöblirte Villa in einer Ecke des Parkes nahe dem Schloß gelegen, zur Verfügung gestellt hat. Es ist dies ein Beweis von der Freundschaft des Souverains und auch der Dankbarkeit für die bedeutenden Leistungen des eminenten Künstlers während seines zehnjährigen Wirkens in Weimar, da er als Kapellmeister hier thätig war und den Grund zu der gegenwärtigen musikalischen Berühmtheit Weimars legte.

Diese Villa, die der Abbé bewohnt, ist jetzt eine Art Heiligthum, nach welchem die Kunstpilger aus allen Weltgegenden ihren Weg nehmen. Liszt empfängt sie alle mit einer Freundlichkeit, einer Geduld, die eines Heiligen würdig wären; meistens sind es Pianisten und Komponisten jeden Alters und Geschlechts, die vor dem Meister eine Probe ihres Talents ablegen wollen und deren größtes Glück in einem Lobe, einem guten Rathe, einer Ermahnung besteht; er hört sie an, liest alles, was sie ihm zeigen und macht so mit wahrhaft evangelischer Selbstverläugnung eine wirksame künstlerische Propaganda. Ferner kommen die alten und neuen Freunde und Freundinnen auf Besuch, die Neugierigen, die ihn aufsuchen, wie um ein Phänomen zu sehen, ein sonderbares Thier, eine Rarität, gerade wie sie es mit

dem armen Rossini in Paris zu thun pflegten. Man muß die Fragen gehört haben, die ihm von diesen zudringlichen Leuten gestellt werden; sie wollen wissen, was er macht, was er sagt, was er schreibt, wohin er gehen will, ob er Messe liest, ob er noch Klavier spielt, in wen er in seiner Jugend und als Laie verliebt war u. s. w. Ich selbst habe einen Journalisten von ihm eine halbstündige Unterredung verlangen hören, um seine Ideen über die Kunst zu vernehmen! Worauf Monsignore antwortete, daß dies nicht der Mühe lohne, daß seine Ideen nur zu bekannt seien und daß er selbst jetzt nichts mehr sei als ein vieux bonhomme . . . den man in Ruhe lassen sollte, hätte ich beigefügt! Wenn Liszt einmal mit diesen Indiskreten die Geduld verliert, so verliert er sie auch ernstlich. An dem Empfangsabend des Baron von Loën ersuchten ihn zwei Herren ganz ungenirt, er möge etwas spielen: Liszt wurde auf dieses brüske Verlangen roth, gelb, von allen Farben und sagte zu den schlecht angekommenen Interpellanten: „Meine werthen Herren, wenn sie nur deshalb aus der Provinz gekommen sind um mich spielen zu hören, so können Sie morgen früh gleich wieder dahin zurückkehren!" Darauf kam noch ein Dritter mit demselben Anliegen: „Ah! also auch Sie sind aus der Provinz!" Der letzte Zudringliche, eine bedeutende Persönlichkeit, kam eben dazu, als Liszts Augen vor Aerger funkelten, und bat diesen, der Gesellschaft eine Transkription aus Tristan und Isolde zum Besten zu geben. Liszt antwortete wörtlich, indem er eine tiefe Verbeugung machte: „Altesse, par pitié, ne faisons pas de blague." Der also Angesprochene schrieb sich das hinter die Ohren und verschwand.

Jeden Sonntag um 11 Uhr macht man bei Liszt

eine Art Hausmusik, ohne Programm; die anwesenden Künstler spielen oder singen, was ihnen einfällt. Ich wohnte der vorgestrigen Matinée bei, die sehr interessant war, obgleich man sich vor Anwesenden kaum bewegen konnte. Das erste Stück war eine der Symphonischen Dichtungen Liszts, unter dem Namen Festklänge, von ihm selbst für zwei Pianoforte bearbeitet. Diese Symphonischen Dichtungen gehören vielleicht zu seinen besten und originellsten Kompositionen und sind selbst in der einfachen aber meisterhaften Uebertragung für zwei Klaviere von großer Wirkung. Breitkopf und Härtel in Leipzig haben bereits zwölf dieser prächtigen Bearbeitungen herausgegeben. Die von zwei Brüdern vorgetragenen Festklänge ernteten reichen Beifall. Der Bassist Scaria sang darauf zwei Lieder von Hartmann und die Sternberg ein dramatisches Stück von Liszt, Jeanne d'Arc, Worte von Dumas père, das mit energischer Inspiration in Musik gesetzt ist und von der jungen Brüsseler Sängerin sehr gut vorgetragen wurde. Das am meisten applaudirte Stück war das Litolff gewidmete erste Konzert für Pianoforte, auch von Liszt, das Brassin aus dem Gedächtniß ungefähr in derselben Weise vortrug, wie wir es in Mailand von Bülow gehört haben. Große Klangfülle, großer Styl und Präcision! Die Komposition ist ungemein wirksam, besonders im Scherzo und im Allegro finale; der Kapellmeister Lassen spielte die Orchesterparthie auf einem zweiten Piano und las die Partitur a prima vista, als ob es nichts Leichteres auf der Welt gäbe!

Zum Schluß hörten wir den Mephisto-Walzer, eine extravagante Komposition, dunkel, diabolisch, ein Aufruhr von Tönen und unfaßbaren Akkorden, die dem Ohr wenig zusagen. Liszt wollte die ganze Hölle darin

loslassen und das ist ihm gelungen. Dieser mephistophelische Walzer wurde von einer jungen Polin gespielt, Schülerin des Abbé, einem bizarren Typus mit kurzen Haaren, aufgestülpten Näschen und leuchtenden Augen; während sie spielte, wollte sie den Meister an ihrer Seite haben, und in der That blickte sie stets zu ihm auf, lächelnd und kokettirend, ohne sich viel um die Tasten zu bekümmern, so daß zu den Dissonanzen des Stückes noch zahlreiche Fehlgriffe kamen und wir beim Fortgehen ziemlich saure Gesichter schnitten.

Gestern fand in der großherzoglichen Kapelle ein religiöses Konzert statt, bei welchem Liszt uns eine Probe seiner Kirchenmusik geben wollte. Die Hofkapelle ist ein reich dekorirtes neues Gebäude von vorzüglicher Architektonik, im Styl der Bonifacius-Basilika in München mit glänzenden Marmorsäulen, weiten Bogen, Mosaiken, Gemälden, bronzenen Lampen und einem reichen Teppich auf dem Fußboden. Der in ernster Musik wohlbewanderte Organist begann mit einem Präludium und einer Fuge Liszts über ein Thema von Bach. Eine junge Dilettantin sang zwei Psalmen, den 137. und 23. für eine Singstimme mit Begleitung von Orgel, Harfe, Violine und Chor geschrieben; das Super flumine Babylonis ist wahrhaft inspirirt und von großer Wirkung. Auch zwei religiöse Chöre (Geistliche Lieder) und das Kyrie der Vokal-Messe von dem, aus Dilettanten beiderlei Geschlechts bestehenden Chor ausgezeichnet vorgetragen, gefielen sehr. Man mußte hören, mit welcher Präzision und Wärme diese Massen die schwierige Musik vortrugen. Das letzte Stück aus dem Oratorium Christus: Beati pauperes spiritu wurde von dem beliebten Bariton Milde mit Chorbegleitung gesungen; es ist dies eine mystische, ideale, echt religiöse Komposition aus einzelnen,

von der Solostimme vorgetragenen Phrasen und Antworten des Chors bestehend, in denen sich das Wort Beati wiederholt. In den Pausen spielte der Organist ein anderes Präludium und Fuge mit dem Magnificat der symphonischen Dichtung Dante.

Man kann sich leicht denken, wie der arme Liszt mit all dieser Musik vom Morgen bis zum Abend beschäftigt ist. Seine Thätigkeit grenzt ans Unglaubliche: er steht schon um fünf Uhr auf und bis nach Mitternacht dauert diese fortwährende Beschäftigung mit Proben, Zuhören, Visiten-Machen und Empfangen, Rathgeben, Unterrichten u. s. w. Und bei alledem findet er noch Zeit zum Komponiren! Die Oper ausgenommen, hat sich Liszt in allen Genres und Stylarten versucht; er komponirte Phantasien, Transkriptionen, Reduktionen, Fugen, Canons, Studien, Uebungen, Romanzen für Gesang, Originalstücke für Pianoforte, Sonaten, Ballmusik, Symphonien, Ouvertüren, Messen, Lieder, Chöre, Psalmen, Offertorien, Hymnen, Cantaten und was weiß ich noch alles! Und trotz dieser kolossalen Thätigkeit immer etwas Originelles, Werke erhabensten Styls und von großer Vollendung. Ja, noch mehr; er bereist Europa kreuz und quer, von Rom nach Weimar, von Wien nach Pest, seiner Vaterstadt, wohin er sich für den Rest des Sommers begeben will.

Gestern Abend kam der Kaiser von Rußland mit großem Gefolge an, um seinen Vetter, den Großherzog, mit dem er in den intimsten freundschaftlichen Beziehungen steht, zu besuchen. Morgen Abend wird er der Aufführung der Meistersinger beiwohnen, so daß wieder Aussicht vorhanden ist, die gestickten Uniformen, Dekorationen und famosen weißen Kravatten über Hemden von zweifelhafter Weiße zu sehen!

Für morgen ist ein Ausflug nach der Wartburg projektirt, nach dem durch die Minnesänger des Mittelalters berühmten, den Schauplatz des Tannhäuser bildenden Schlosse; die ganze, in Weimar versammelte musikalische Brigade, Liszt an der Spitze, will daran Theil nehmen. Wenn uns Wind und Regen nicht den Spaß verderben, haben wir einen angenehmen Tag zu erwarten.

VI.

Die Meistersinger von Nürnberg.

München, den 1. Juli 1870.

Das Publikum bei der Vorstellung der Meistersinger. — Der Kaiser von Rußland und der Großfürst Wladimir. — Großer Erfolg. — Applause, Blumen und Kränze. — Geständniß des Berichterstatters. — Fortschritt der Wagner'schen Idee vom fliegenden Holländer zu den Meistersingern. — Aehnlichkeit des Stoffs mit Tannhäuser. — Einige Worte an Paolo Ferrari. — Kunst oder Wissenschaft? — Die Meistersinger im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. — Alterthümliche Sprache des Textbuchs. — Das Drama und die Musik. — Ein Ausflug nach Nürnberg. — Erinnerungen der Vergangenheit. — Kurze Schlußbemerkung. — Cicero pro domo sua.

Der Ausflug nach der Wartburg ist des fortwährenden Regens wegen buchstäblich zu Wasser geworden; während man in Mailand vor Hitze umkam, rieselte hier ein feiner kalter Regen herab, und wer nur einen leichten Ueberzieher hatte, klapperte vor Kälte. Diese nordische, unfreundliche Temperatur wurde zur angenehmen Tröstung im Theater, wo unsere animalische Wärme vereint mit der, zur Aufführung der Meistersinger herbeigeströmten Menge beinahe zum Ersticken gewesen wäre.

Mittwoch Abend versammelte sich im Theater ein

so zahlreiches, aus Künstlern und Kunstliebhabern bestehendes Publikum, wie ich es fast in meinem Leben noch nicht gesehen habe. Auch der Kaiser von Rußland war zugegen, was den Damen Veranlassung gab, besonders elegant zu erscheinen durch vollständige Ausstellung ihrer Schmucksachen und alles dessen was zum Tragen derselben nothwendig ist. Der Kaiser entzog sich der Neugier des Publikums, indem er seinen Sohn, den Großfürsten Wladimir und einen andern jungen Mann mit den beiden schüchternen Töchtern des Großherzogs in der großen Loge ließ. Er selbst stand mit seinem Vetter, der die blaue Uniform eines Husaren-Obristen trug, in einer der großen Prosceniums-Logen und hörte eifrig der Musik zu, die ihm sehr zu gefallen schien. Dieser Autokrat schien mir das Gewicht seiner unbegrenzten Macht ungern zu tragen. Er ist von hoher Statur, und trägt die Generalsuniform mit vornehmem Anstand und soldatischer Ungezwungenheit, aber sein Gesicht läßt ihn bejahrter erscheinen, als er ist, und verräth Spuren physischer und moralischer Leiden; das Gesicht ist fahl, der Teint erdfarben, die Stirn kahl und gefurcht, der Blick eisig und unter den Augen treten zwei bleifarbene Wülste hervor. Er wandte sich öfters nach dem Parterre und schien die armen Teufel zu beneiden, die nicht wie er so viele Millionen Rubel auszugeben und so viele Millionen Unterthanen zu regieren haben. Sein Sohn, der Großfürst Wladimir, ist dagegen die Verkörperung jugendlicher Kraft und Lebensfülle. Es fehlt ihm nichts als der Anstrich des Sohnes eines so mächtigen Monarchen; mit seinen breiten Schultern, seiner gedrungenen Statur, dem platten, gerötheten Gesicht ohne Spur von Bart kam er mir vor wie ein Jahrmarkts-Herkules, der aus Versehen statt der Tricots

einen schwarzen Frak angezogen und um den Stiernacken eine weiße Kravatte gebunden hätte. Man sagt jedoch, er sei ein sehr unterrichteter junger Mann und guter Prinz!

Der Erfolg der Meistersinger in Weimar kam dem der drei andern Opern so ziemlich gleich, mit dem Unterschiede, daß die Aufmerksamkeit, in Anbetracht der weniger gekannten und noch schwierigeren Musik, bei dieser Oper eine noch gespanntere war. Auch die Applause waren anhaltender, und in der großen Masse von Proselyten konnte man die Absicht bemerken, am meisten bei denjenigen Stellen zu applaudiren, wo der Ausdruck tiefer und nachhaltiger war und wo die gewöhnlichen Effekte vom Komponisten am sorgfältigsten vermieden waren. Besonders lebhaft wurde das Finale des zweiten Aktes applaudirt, gerade weil es vor dem deutschen Publikum im Allgemeinen und vor dem Berliner insbesondere am wenigsten Geschmack findet und häufig zu lärmenden Protestationen Veranlassung gegeben hat. Die enthusiastischen Demonstrationen brachen bei jedem Aktschluß aus, da man in Folge der Kontinuität des musikalischen und dramatischen Fadens, ohne Cadenzen und tonische Schlüsse, nicht während des Aktes applaudiren kann, will man nicht den Gang der Handlung unterbrechen. Hie und da gab es wohl einen kleinen, aber nur momentanen Ausbruch, wenn die Schönheit der Musik und die vollendete Darstellung zeitweise beim Publikum die Oberhand über die ästhetischen und philosophischen Bedenken erlangten. Ein wahrer Sturm erhob sich aber am Ende der Oper, mit nicht endenwollenden Rufen, Akklamationen, und unter einem Regen von Blumen und Lorbeerkränzen, deren so viele geworfen wurden, daß man damit außer den Künstlern auch

die Choristen und Orchestermitglieder hätte krönen können, welch letztere diese Ehre übrigens in der That verdient hätten. Der Großherzog und sein Gast blieben bis zum Ende auf ihren Plätzen und hörten nicht auf zu applaudiren, gleich allen andern gewöhnlichen Sterblichen.

Verdienen die Meistersinger auch diese enthusiastische Aufnahme?

Ich sage ja, jedoch unter der Bedingung eines Ortes, eines Publikums und einer Aufführung wie hier, das heißt, es gehört dazu Deutschland, ein gebildetes, dem Idealen huldigendes Publikum und eine in jeder Hinsicht vollendete Aufführung. Ich will daraus ohne Umschweife den Schluß ziehen, daß die Meistersinger, wenigstens für jetzt noch, eine in Italien unmögliche Oper sind, weil eben das künstlerische Italien kein künstlerisches Deutschland ist, weil unser Publikum sich mehr der Sensation als der Ueberlegung zuneigt und weil es nicht blos ein Traum, sondern eine Narrheit wäre, die Aufführung dieses immensen Werkes mit unsern Impresarios, Direktoren, Musikern, Künstlern, Sängern, Chören und Orchestern zu wagen.

Dieses aufrichtige Bekenntniß wird mich, hoffe ich, von der Beschuldigung eines Wagnerianers um jeden Preis, eines fanatischen, einseitigen Vertheidigers der Zukunftsmusik lossprechen; gleichzeitig wird es mir aber auch, als Angehörigem dieses applaudirenden Publikums, der die keineswegs bescheidene Prätension hat, die Absichten des Komponisten wohl erfaßt zu haben, das Recht zu der Erklärung geben, daß diese Oper der Meistersinger meiner Ansicht nach ein überraschendes Werk ist, und daß man im musikalischen Drama bis jetzt noch nichts produzirt hat, das sich mit ihr an Originalität, Wahrheit und Vollendung messen kann.

Seit dem fliegenden Holländer hat Wagner seine Idee der musikalischen Reform progressiv und mit einer Beharrlichkeit und Verachtung aller Hindernisse verfolgt, die bewunderungswürdig wären, auch wenn sie ihm nicht zu seinem großen Erfolg in Deutschland verholfen hätten. Seit mehr als zwanzig Jahren ist er von der grandiosen Idee beherrscht, die Oper in der Musik zu der Einheit, Fülle und Abrundung der griechischen Tragödie zu erheben und die Massen durch Vorführung von Gefühlen und Leidenschaften, die nichts mit dem Vulgären gemein haben, heranzubilden, indem er zu diesem Zwecke Musik und Poesie Hand in Hand gehen läßt. In der Tetralogie der Nibelungen und in den Meistersingern kann man diese Idee als fast erreicht betrachten.

Eine weitläufige Verwandtschaft läßt sich zwischen Tannhäuser und den Meistersingern herausfinden; in ersterem haben wir die ritterliche Sage, den Kampf zwischen sinnlicher und reiner Liebe, durch den Wettstreit der Minnesänger auf der Wartburg veranschaulicht; auf der einen Seite den von bacchantischen Gesängen widerhallenden Venusberg, auf der andern das Gebet einer keuschen christlichen Jungfrau. Die Meistersinger verhalten sich zu den Minnesängern, wie das Bürgerthum zum Adel; Tannhäuser ist ein ritterliches, phantastisches Drama, voll Idealismus, während wir in den Meistersingern die bürgerliche Ueberlieferung, das komische Drama, wenn ich mich so ausdrücken soll, haben, und vor allem das mittelalterliche Leben der freien deutschen Städte, belebt durch den Kampf der scholastischen Pedanterie gegen die Volkspoesie und den Geist der neuen Zeit. In den Meistersingern erscheint der Enthusiasmus, das Genie im Kampf

mit der Prosa, der Regel, der unproduktiven, trockenen Wissenschaft.

Ich möchte hier einige Worte an meinen Freund Paolo Ferrari einschalten, der, wie man mir schrieb, in einem seiner letzten Feuilletons mein musikalisches Glaubensbekenntniß, das ich meinen Berichten als Vorspiel vorangeschickt hatte, zu widerlegen versucht hat. Ich habe das Feuilleton, das ich geistreich und liebenswürdig vermuthe, nicht gelesen; ich habe aber erfahren, daß er mir vorwarf, die Wissenschaft über die Kunst gestellt zu haben, was unrichtig ist, weil, wenn man von Wagner spricht, diese Frage als irrig und nicht hierhergehörig, fortbleiben muß.

Indem mein wenig erfahrener Freund die Sache von dieser Seite betrachtet, beweist er uns, daß auch er in den Irrthum derer verfallen ist, die von Dingen sprechen wollen, die sie weder gesehen, noch gehört haben und sich jener bequemen Kritik nach Hörensagen befleißigen, welche die Ursache so vieler Irrthümer und Vorurtheile geworden ist.

Wäre Ferrari mit Wagner und seiner Musik bekannt und hätte er nur eine einzige seiner Opern gehört, so würde er gewiß nie die Unvorsichtigkeit begangen haben, die Wissenschaft aufs Tapet zu bringen, weil er mit dem ihm eigenen Verständniß für das Schöne sofort begriffen hätte, daß es keinen abgesagteren Feind der Wissenschaft, der Scholastik, der trockenen und pedantischen Regel gibt, als Wagner. Es handelt sich bei ihm durchaus nicht darum, die Wissenschaft der Kunst, sondern eine neue Kunst der früheren entgegenzustellen, welch letztere Wagner mit Recht oder Unrecht im Absterben begriffen glaubt.

Außer dem neuen, künstlerischen Grundgedanken, daß das Schöne und Wahre das Lächerliche und Falsche besiegen, zeichnen sich die Meistersinger durch historische Lokalfärbung aus, welche die Musik Wagners mit einem so treuen Scheine von Wahrheit darzustellen weiß, wie nur ein Gemälde von Leys. In der Zunft der damals in Nürnberg florirenden Meistersinger sah Wagner einen fruchtbaren Stoff für das Drama und musikalische Lustspiel, indem er mit seiner schöpferischen Phantasie einen hartnäckigen Kampf darstellt zwischen den an die Regeln gebundenen Meistersingern und der ursprünglichen Begeisterung eines jungen Dichters, der die wahren und ewigen Melodien des Herzens singt.

Die Meistersinger des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts gehörten wohlhabenden Familien aus dem Bürgerstand der freien Städte an, unter denen sich besonders Nürnberg durch seinen blühenden Handel auszeichnete, zugleich aber auch durch eine künstlerische Gährung, die auf dem Gebiete der bildenden Künste Dürer, auf dem der Volksdichtung den berühmten Schusterpoeten Hans Sachs zum Urheber hatte. Die Meistersinger hatten Schulen, besondere Gebräuche und ein barbarisches Gesetzbuch in der Tabulatur, weshalb Musik und Poesie für sie mehr die Ausübung pedantischer Vorschriften eines Handwerks bedeuten. Wagner erzielte eine Lokalfärbung von außerordentlichem Effekt nicht allein durch große, euphonische Kunstgriffe, wie wir später sehen werden, sondern durch den Styl selbst, und durch die Absonderlichkeit des Textbuches, das von Alterthümlichkeiten wimmelt und sich so ausnimmt, als wenn ein Italiener, der ein Drama, das zur Zeit Dantes spielt, schreiben will, sich des Styls und der Sprache Brunetto Latinis bediente. Wagner suchte absichtlich die eigenthümlichen

Wendungen und Gebräuche der damaligen Sprache aus der Volksliteratur und den Dichtungen Hans Sachs', der selbst eine der handelnden Personen des Stückes ist, hervor.

Die erste Scene, die uns nach der sehr komplizirten Ouvertüre, die alle Gedanken der Partitur und alle handelnden Personen zusammenfaßt, vorgeführt wird, zeigt das Innere der Katharinenkirche, wo nach der Versicherung des Chronisten Wagenseil die Meistersinger ihre Versammlungen abzuhalten pflegten. Der Gottesdienst geht zu Ende; nach der lutherischen Liturgie singen die Gläubigen die Verse eines Psalmes in kurzen Absätzen, während die Orgel den Gesang begleitet. Man sieht nichts als das Chor und einen Theil des Mittelschiffes mit den letzten Bänken, auf denen betende Männer und Frauen, unter ihnen die liebliche Eva, Tochter des reichen Goldschmids Pogner, eines der einflußreichsten und geachtetsten Meistersingers der Stadt. Nahe bei ihr steht ein stattlicher, in die reiche Sammettracht des Dürer'schen Zeitalters gekleideter Jüngling, der verliebt nach dem Mädchen blickend, ihr verstohlen Zeichen macht, edi sie schüchtern erwidert. Der religiöse Choral ist in dem von Luther, der, wie jeder weiß, selbst ein guter Musiker war, angewandten ernsten und liturgischen Styl gehalten. In den Zwischenpausen während der einzelnen Verse drückt das Orchester den stummen Dialog der Liebenden aus, gerade als ob ihre Augen sprächen: süße Melodien, Seufzer der Violoncelle von wirklich bezaubernдem Ausdruck. Dieser so schwierige Kunstgriff, die Personen auf der Scene schweigen zu lassen und ihren Gedanken durch die Melodie im Orchester Ausdruck zu geben, wird von Wagner in den Meistersingern öfters und stets mit Erfolg angewendet. Nachdem die Psalmen gesungen sind, verlassen die Leute die Kirche.

Walther von Stolzing bleibt fast allein mit Eva, die ihre Amme Magdalene unter einem Vorwand entfernt, um ungestört mit ihm sprechen zu können. Walther ist ein junger Ritter aus Franken, der sich zu seinem Vergnügen in Nürnberg aufhält und an Evas Vater, den guten alten Pogner, empfohlen worden war; da er nun Eva in ihres Vaters Hause noch nicht hat allein sprechen können, so war er auf den gewöhnlichen Ausweg der Verliebten, auf die verschwiegenen Pfeiler und die Betstühle der Kirche verfallen, wo weniger Gott als seine Geschöpfe angebetet zu werden pflegen. Das nun folgende Duett dieser Beiden ist nur ein vom Orchester melodisirter Dialog; die zwei jungen Leute sprechen und süße Melodien begleiten sie; als Eva Walther erzählt, ihr Vater wolle sie dem der Meister zur Frau geben, der am übermorgigen großen Feste die Siegespalme davontrage, schwört Walther, sich in die Zunft aufnehmen zu lassen und durch die Macht des durch die Liebe begeisterten Gesanges allein in dem poetischen und musikalischen Wettstreit zu siegen. Von Liebe hingerissen sagt er zu Eva:

Was ich will wagen,
wie könnt' ichs sagen?
Neu ist mein Herz, neu mein Sinn,
neu ist mir Alles, was ich beginn'.
Eines nur weiß ich,
Eines begreif' ich:
mit allen Sinnen
euch zu gewinnen!
Ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,
gilt es als Meister euch zu ersingen.
Für euch Gut und Blut!
Für euch
Dichters heil'ger Muth!

Am Ende dieser Worte geht die Melodie aus dem Orchester auf Walther über, der sie begeistert vorträgt; eine große Schlußwirkung wäre unvermeidlich, wenn Wagner nicht den Tonika-Schluß so sehr verabscheute und es nicht vorzöge, stets mit einem unaufgelösten Akkord zu endigen, um eine Scene mit der darauffolgenden andern eng zu verknüpfen. Gegen das Ende des Liebesduetts erscheint Magdalene, gefolgt von David, dem Lehrbuben des großen Dichters, Schusters und Meistersingers Hans Sachs. David ist ein ausgelassener Schlingel, der nichts lieber thut, als spielen, lose Streiche zu machen und aus vollem Halse zu singen; er folgt Magdalene in die Kirche, wo er die Vorbereitungen zu der demnächst abzuhaltenden Versammlung der Meistersinger zu treffen hat. Jedesmal wenn David auf der Bühne erscheint und wenn er spricht, hört man im Orchester ein lebhaftes, hüpfendes Motiv, das im Verlauf der Oper immer wiederkehrt, wie es Wagner mit allen Motiven, die einen Charakter ausdrücken, zu thun pflegt. David ist mit den Schwierigkeiten der Meistersingerei vertraut und als Walther ihn fragt, ob es möglich sei, diese Kunst schnell und sicher zu erlernen, antwortet ihm der Junge mit der Aufzählung all der schrecklichen Schwierigkeiten der Tabulatur. Hierauf kündigt das Motiv des Marsches der Meistersinger das Herannahen derselben an, und sie kommen, begleitet von der lärmenden Schülermenge, die sich bei dem erwähnten hüpfenden Motiv herumtummelt, als ob sie auf der Straße wäre, und nicht in der Kirche. Der alte Pogner stellt Walther seinen Freunden vor, indem er ihnen des letzteren Wunsch, die Probe zum Eintritt in die Zunft zu bestehen, mittheilt. Die langröckigen Graubärte entsetzen sich über dieses kühne Ansinnen, besonders der Stadtschreiber

Beckmesser, die lächerliche Person des Stücks, der selbst auf die Hand Evas Ansprüche macht und sich für einen ebenso großen Dichter als Musiker hält.

Schön ist das Lied Walthers, als er auf die Frage des Vorsitzenden, wo er die Musik erlernt habe, mit den Erinnerungen seiner Jugend antwortet, da er im väterlichen Schlosse gleich seinem großen Namensvetter Walther von der Vogelweide, den unbestimmten Tönen des Waldes und dem freundlichen Gesang der Vögel gelauscht. Dieses erzählende Lied sollte die Meistersinger bewegen, verfehlt aber seine Wirkung gänzlich und der Stadtschreiber Beckmesser fordert ihn trocken auf, das Examen nach den Regeln der Tabulatur zu bestehen, das Echo der Natur aber bei Seite zu lassen. Einer der Meister nimmt hierauf den furchtbaren Codex zur Hand und läßt Walther den Schulgesang, der voll Schnörkeleien und lächerlicher Formeln ist, vernehmen, als das non plus ultra der Gesangskunst. Walther langweilt sich und verliert den Muth; doch will er sich der Probe unterziehen, während sich Beckmesser ins „Gemerk" zurückzieht, um alle Verstöße des Kandidaten gegen Reim und Musik zu notiren. Walther besteigt den Stuhl und improvisirt ein Lied, nicht wie es die Regeln vorschreiben, sondern wie das Herz und die Phantasie es ihm eingeben. Er singt einen Hymnus auf den Frühling, in welchem die vorherrschende Melodie eine wirkliche Inspiration ist. Dieses Lied ist eine Art vokaler Symphonie, voll Ausdruck und von großer Wirkung. Die Meistersinger halten jedoch nichts davon; sie nennen das Lied „eitel Ohrgeschinder" und Beckmesser tritt aus dem Gemerk hervor, eine Tafel voll angekreideter Fehler in der Hand, Walther des Verbrechens gegen die Tabulatur anklagend. Darauf erhebt sich ein Heidenlärm; die Mei-

stersinger setzen den kühnen Improvisator heftig protestirend vor die Thür, die Buben verspotten ihn, während Walther den Spektakel mit der glänzenden Melodie seines Frühlingsliedes übertönt. Unter den Meistersingern befindet sich jedoch einer, der weder unwissend noch hartnäckig ist wie die andern; es ist Hans Sachs, der, das Talent Walthers erkennend, allein den Muth hat, seine Melodie viel höher zu achten, als alle Vorschriften der Tabulatur.

Hans Sachs, eine historische Persönlichkeit, hatte zur Reformationszeit großen Einfluß auf die literarische Bewegung und ist durch seine volksthümlichen Poesien einer ihrer Apostel gewesen. Freund Dürers, Pirkheimers, Luthers, besaß er, obwohl nur ein einfacher Handwerker, eine für seine Zeit ungewöhnliche Gelehrsamkeit; er war und ist noch sehr populär und hinterließ eine große Anzahl dichterischer Werke von allen Gattungen. Wagner schuf daraus einen sympathischen Charakter, der der Pedanterie der andern Meistersinger abgeneigt, der Schützer Walthers und seiner Liebe wird. Als die stürmische Scene in der Kirche vorüber ist und die entrüsteten Meistersinger sich sammt dem Schwarm der Jungen entfernt haben, bleibt Hans Sachs allein zurück, die schöne Melodie Walthers überdenkend und entschlossen, dem braven Jüngling zur Erlangung der Hand Evas behilflich zu sein.

Am Anfang des zweiten Aktes sieht man wieder Hans Sachs, noch immer mit der schönen und so neuen Melodie beschäftigt, die dem Munde Walthers entströmte; die Scene stellt eine Straße Nürnbergs dar, mit ihren spitzgiebeligen und erkertragenden Häusern; rechts das stattliche Haus Pogners, links die bescheidene, mit Laubwerk überkleidete Wohnung des Schusters. Die Abend-

glocke ertönt und nach einem bizarr heitern Chor, der den Vorabend des Johannisfestes feiert, bleibt Hans Sachs allein mit seinen Gedanken, während das Orchester das Motiv Walthers wiederholt. Die Musik ist hier sentimental und pittoresk zugleich; in diesem leisen Murmeln der Instrumente, in diesen vagen Harmonien, die das Lied des Naturdichters tragen, erklingt die Ruhe des Abends, der Duft der Blumen. Sachs ist davon wie berauscht, als Eva ihn aus seiner Verzückung weckt, die unter dem Vorwand, sich nach ihren neuen Schuhen zu erkundigen, den guten Meister nach ihrem Liebsten fragen will und nach dem Empfang, der ihm von den Meistersingern zu Theil geworden. Dieses Duett ist nichts als ein gesprochener Dialog, man kann nicht einmal sagen ein Recitativ. Aber welch eine Fluth von Melodien im Orchester! Durch das Ganze zieht ein cadenzirter Rythmus und die eigenthümlichen Linien der orchestralen Zeichnung umschließen die einschmeichelnden, zögernden Fragen Evas und die schelmischen Antworten des Meisters; man vergißt fast den Gesang und glaubt einen wirklichen Dialog zu hören, der anders gar nicht gesprochen werden könnte. Da erscheint Walther und Eva wirft sich in seine Arme; auch der Stadtschreiber Beckmesser kommt mit seiner Laute, um Eva ein Ständchen zu bringen. Die unharmonischen und störenden Töne seines Instruments werden im Orchester auf der Harfe ausgeführt, in deren Saiten man ein starkes Blatt Papier steckt. Diese Serenade ist nichts als eine groteske Klimperei, so grotesk als die Person des Schreibers selbst, der kein komischer Charakter in dem Sinne ist, wie wir es verstehen; kein Don Basilio, kein Prokopio, noch ein Dulkamara, sondern ein Typus sui generis, eine Art alterthümlicher Karikatur, die sich mehr dem Grotesken

nähert, als dem Komischen, wie es in Deutschland bei den lächerlichen Theaterpersonen stets der Fall ist. Große Originalität ist jedoch dem Charakter dieses schiefen, anmaßenden und falschsingenden Schreibers nicht abzusprechen. Zu dem grotesken, ohrenquälenden Motiv der Serenade schlägt Hans Sachs mit seinem Hammer den Takt, um dem antipathischen Schreiber etwas zum Tort zu thun. Eva und Walther sitzen in einer Laube und unterhalten sich von ihrer Liebe, während der Nachtwächter ins Horn stößt und ein durchdringendes Ges auf einen Akkord in F dur hören läßt.

Beckmesser fährt mit seiner Serenade fort und schreit immer lauter, so daß die Nachbarn endlich darüber unwillig werden, an den Fenstern und an den Hausthüren erscheinen und den ungebetenen Sänger unter einer tüchtigen Tracht Prügel in die Flucht schlagen; die alten Weiber in ihren großen Nachthauben kreischen aus den Fenstern, die Lehrbuben und Gesellen schreien aus vollem Halse, und es entsteht ein wahrer Höllenlärm, stets unter Begleitung der widrigen Phrase der Serenade, die sich in allen Tonarten wiederholt, während reichliche Hiebe auf den unglücklichen Schreiber niederfallen. Dieses vielstimmig gesetzte Finale, in dem sich drei Chöre scharf unterscheiden, ist ein Meisterstück des Kontrapunkts, erscheint aber in der Ausführung nur als ein wüstes Geschrei, weshalb man es auf dem Papier besser versteht als auf der Bühne. Trotzdem ist die burleske Wirkung erreicht; Wagner endigt die Scene jedoch nicht mit der lärmenden Schlußcadenz, er läßt die Leute sich nach und nach verlieren und wiederholt decrescendo die Motive der ganzen Scene, indem er sie mit dem staccato scherzando der verzwickten Cantilene des Schreibers verbindet. Der wiederkehrende Nachtwächter

läßt abermals sein fürchterliches Ges ertönen und unter einem fast unhörbaren Murmeln des Orchesters fällt der Vorhang.

Der dritte Akt ist der gelungenste, klarste und dürfte überall eine große Wirkung auf das Publikum hervorbringen; er ist ein vollendetes Meisterstück. Wagner theilte ihn in zwei Theile: der erste zeigt Sachsens Werkstatt, wo dieser Walther eingeschlossen hält, aus Furcht, er möchte Eva, die aus Liebe sich sogar will entführen lassen, zu diesem desperaten Schritt verleiten. Sachs liest in einem Folianten; David erscheint und erzählt ihm unter vielen Entschuldigungen, daß er an der Prügelei des Stadtschreibers sehr thätigen Antheil genommen. Sachs, in seine Lektüre vertieft, achtet nicht auf den Jungen und läßt ihn, da er geendet hat, seine Lektion hersagen, die ein charakteristisches Stück alterthümlichen Styles ist. Walther tritt hierauf aus der Kammerthür, um mit Sachs zu sprechen; er ist sehr niedergeschlagen. Sachs spricht ihm Muth zu, muntert ihn auf, noch etwas Neues zu singen und verspricht ihm Erfolg bei dem Johannisfest, das am selben Tage stattfinden soll. Walther willigt ein und während er singt, schreibt Hans Sachs die Worte nieder, wie sie dem Munde des Improvisators entströmen: diese Melodie in C ist ein wahrer Sonnenstrahl und erhellt den ganzen Akt, da sie sehr oft wiederholt wird, wenn die Handlung und die Gefühle der Personen es erfordern; sie bringt ungemein leicht ins Gedächtniß und Jedermann wiederholt sie beim Verlassen des Theaters. Ein anderer Besuch Sachsens, der übelzugerichtete Beckmesser kommt hierauf und bemächtigt sich des Gedichtes Walthers, das Hans Sachs auf dem Tische liegen gelassen, indem er es für ein Werk des Letztern hält. Sachs, der ihm einen Streich spielen

will, läßt ihn bei diesem Glauben und schenkt es ihm, damit er es beim Feste für seine Arbeit ausgebe. Dieser Dialog wird von Eva unterbrochen, die eintritt, einen neuen Schuh, der ihr nicht paßt, in der Hand haltend. Hans Sachs läßt sie ihren niedlichen Fuß auf einen Schemel stellen, ist aber nicht im Stande herauszufinden, wo sie „der Schuh eigentlich drückt.“ Eva wird ungeduldig, sagt, daß ihr der Schuh Schmerzen bereite und schweigt erst, als sie ihren Geliebten eintreten sieht: beide bleiben wie festgebannt unbeweglich stehen; Hans Sachs, der sich mit dem Schuh zu schaffen macht, läßt sie gewähren und wer weiß wie lange die magnetische Extase der beiden dauern würde, wenn nicht David und Magdalene dazu kämen, um mit ihnen ein prächtiges Quintett zu singen, in denen die Strophen Evas und Walthers ganz von Poesie und Liebe durchduftet sind. Dieses Quintett ist bewunderungswerth auch wegen der geistvollen Vertheilung der Singstimmen und nähert sich ein wenig den gewohnten Formen der modernen Musik.

Nach dem Quintett verwandelt sich die Bühne und stellt einen freien Wiesenplan dar, die Stadt Nürnberg im fernen Hintergrunde. Ueberall sind Zelte aufgerichtet, um den Johannistag mit Gesang und Tanz zu feiern. Dieses Volksfest hat einen so charakteristischen Anstrich, eine so genaue Lokalfärbung, daß man sich wirklich um drei Jahrhunderte zurück versetzt glaubt, in die gährenden Zeiten der Reformation, mitten unter das damalige deutsche Bürgerthum und seine blühenden Zünfte. Jede einzelnde Gilde, die der Schuster, der Bäcker, der Schneider, tritt in Procession auf, indem jede einen eigenen Chor singt; zuletzt kommen die Meistersinger, von der gewohnten, ernsten, marschähnlichen Melodie begleitet. Als Hans Sachs erscheint, begrüßt

die Menge ihren Lieblingsdichter mit einem Freudengeschrei und lebhaftem Applause. Zwischen die Festgesänge der Zünfte sind Tänze der Städter und Landleute eingestreut, wobei das Orchester einen hübschen, aber ganz alterthümlich gehaltenen Walzer spielt, der natürlich von denen des berühmten Strauß himmelweit verschieden ist. Sonderbar genug ist das Schwanken der Tonart in der Hauptmelodie dieser Tanzmusik zwischen Fdur und Bdur; bei einer gewissen Stelle unterbricht das Violoncell die Cantilene mit einer reizenden Melodie. Hans Sachs, von der Menge umgeben, stimmt sein berühmtes Reformationslied:

„Wach' auf, es nahet gen den Tag,
ich hör' singen im grünen Haag
eine wonnigliche Nachtigall,
ihr' Stimm' durchklinget Berg und Thal."
. . . .

an, in das die Anwesenden einfallen. Mit der Nachtigall war in Hans Sachs' schlichter Poesie Luther gemeint; eine Nachtigall, die später zum furchtbaren Adler werden sollte. Die Wirkung dieses religiösen Gesanges voll Schwung und Fanatismus ist großartig und bildet einen wirksamen Kontrast zur folgenden komischen Scene des Stadtschreibers Beckmesser, der sich zum poetischen und musikalischen Wettkampf einfindet. Der unvorsichtige Pedant hat das Gedicht Walthers, das er für ein Werk seines Freundes Hans Sachs hält, auswendig gelernt. Zu den sinnreichen Worten des jungen Dichters, die er verdreht, singt er eine sinnlose, burleske Melodie mit all den künstlichen Schnörkeln der Schule, die ihm vorher die wohlverdiente Bastonade eingetragen. Das Publikum stutzt anfangs über die monströse Verschiedenheit zwischen Musik und Text, fängt dann zu

lachen an und jagt endlich, die Geduld verlierend, den Schreiber vom Blumenhügel der Sänger hinab, welchen hierauf der wirkliche Autor des Gedichtes, Walther, von Hans Sachs vorgestellt, besteigt, der nun die erhabene Melodie, sich zu Eva wendend, mit immer steigender Wärme und Wirkung vorträgt. Das Volk ist von diesen noch nie gehörten Tönen hingerissen, und auch die Meistersinger, von dem Reiz der Dichtung und der Musik bezwungen, können ihre Bewunderung nicht verhehlen, und reichen Walther den Kranz, den er unter dem frohen Ausrufe, daß sein höchster Preis die Hand Evas sei, auf das Haupt des Hans Sachs, des großen Dichters des Volkes und der Reformation, legt. Das Volk jauchzt vor Freude, läßt die Fahnen flattern und schwenkt die Hüte und unter den Klängen des Marsches der Meistersinger schließt die Handlung.

Aus der vorstehenden kurzen Exposition der Handlung und der Musik sieht man, wie Wagner in den Meistersingern seine Idee der vollständigen Verschmelzung der Musik mit der Dichtung noch eindringlicher zur Anschauung gebracht hat; das komische, burleske Element verleiht dem schönen Bilde eine anziehende, heitere Färbung. Drei Elemente sind in diesem Poem vorherrschend: der Kampf der pedantischen Wissenschaft mit der begeisternden Kunst, die Vereinigung der Volksdichtung mit der höhern und edleren Poesie der gebildeten Klassen und endlich die Charakteristik des Nürnberger Bürgerthums mit seinen Korporationen und den eigenthümlichen Gewohnheiten des Volkes zur Zeit, als die ersten Anzeichen der Reformation auftraten.

Nach der Aufführung der Meistersinger verließ ich Weimar und nahm meinen Rückweg über Nürnberg; ich wollte einen Tag in der schönen und eigenthümlichen

Stadt zubringen, um meine poetisch-musikalischen Eindrücke so zu sagen plastisch und topographisch zu vervollständigen und ich erreichte meinen Zweck in vollkommenster Weise. Nur Venedig kann auf den Beschauer einen ähnlichen Eindruck des Staunens und der Bewunderung, als über ein ganz Neues, hervorbringen. Nürnberg ist heute noch immer, was es zu den Zeiten Hans Sachsens und Walthers von Stolzing gewesen; in diesen spitzgiebeligen Häusern, diesen Thürmchen von allen Formen, diesem eigenthümlichen Pflaster, diesen Gebäuden von reinster Gothik lebt noch das ganze bürgerliche Mittelalter der freien Städte. Als ich unter die dunkeln Wölbungen der St. Lorenzkirche trat, suchte mein Blick statt der betenden Frauen und der Kirchendiener, die die Lichter auslöschten, das blasse Gesicht Eva Pogners und ich glaubte in der Dunkelheit das feurige Auge Walthers von Stolzing leuchten zu sehen. Dasselbe widerfuhr mir in der Straße; an jeder Ecke glaubte ich meinen Hut vor Albrecht Dürer grüßend abnehmen zu müssen, oder Hans Sachs, Adam Krafft, Veit Stoß zu begegnen, oder jenem Hieronymus Holzschuher, dessen meisterhaftes Porträt Dürer uns hinterlassen hat. Diese Nürnberger von heute mit ihren Cylinderhüten und Porzellanpfeifen schienen mir nicht am Platze zu sein; ich hätte die Langröcke mit ihren Pelzkragen und geschlitzten, bauschigen Aermeln vorgezogen. —

Wenige Opern Wagners können sich an melodiösem Reichthum mit den Meistersingern messen; diese Melodie besitzt jedoch noch ein ganz eigenthümliches Gepräge, sie liegt weniger in den Stimmen als im Orchester, wo sie sich unaufhörlich und mit größter Leichtigkeit bewegt; die Stimmen sind fast stets sprechend eingeführt, ausgenommen da, wo die Handlung selbst es erfordert,

daß die Person singe; ich nenne nur die schönen klaren Melodien in den Liedern vom Frühling und dem Traume Walthers und auch die in ihrer Art charakteristischen Gesänge von Hans Sachs und Beckmesser, diese im grotesken, jene im volksthümlichen und religiösen Styl.

Die große Zugkraft dieser Musik jedoch liegt in dem thätigen Antheil, welchen sie an der Entwickelung, ich möchte fast sagen Menschwerdung der Charaktere nimmt, in der Schilderung ihrer Empfindungen sowohl, als auch in der Beschreibung der Atmosphäre, in der sie sich bewegen. Alles findet seinen richtigen Ausdruck, die lärmenden Freuden des Volkes am Festtage, wie die ernst-feierlichen Klänge des Abends. Wagner zeichnet und kolorirt seine Personen nicht blos mit den ihnen angehörigen Motiven und Rythmen, sondern auch mit der charakteristischen Begleitung im Orchester, so daß man mit geschlossenen Augen errathen kann, wer eben spricht.

Alles das bringt eine Komplikation des Orchesters mit sich, die man beim ersten Anblick nicht nach den Absichten des Dichters zu würdigen versteht. Gewiß ist, daß in Bezug auf instrumentale Vielfältigkeit bis jetzt noch Niemand Wagner erreicht hat; man soll sich nicht einbilden, daß man sich in diesem Labyrinth von Tönen, Ausdrücken und geheimen Absichten bei einmaligem Anhören zurechtfinden könne; man muß die Oper mehrere Male und mit gespanntester Aufmerksamkeit hören, um sie zu verstehen. Nur auf diese Art erfaßt man zum Beispiel alle die Schönheiten der Ouvertüre, welche allein gehört, nur als eine Anhäufung verschiedener Töne erscheint, während man nach mehrmaligem Anhören der Oper findet, daß die Ouvertüre eine knappe Wiederholung, ein Auszug der ganzen

Oper ist, in welchem man die einzelnen Motive klar und deutlich wiedererkennt, die früher in krausester Weise im Kontrapunkt verschwammen.

Mit diesen Studien über die vier Hauptopern Wagners, in welche einzudringen ich mich nach Kräften bemüht habe, glaube ich den Musikern und den unpartheisch urtheilenden, ästhetisch gebildeten Musikfreunden meines Vaterlandes eine möglichst klare und präcise Idee der neuen Musik gegeben zu haben. Ich würde hiermit gern schließen, wenn ich mich nicht gedrungen fühlte, auf einige in Weimar empfangene Zuschriften zu antworten, in denen man mir eine übertriebene Empfänglichkeit beimißt, Deutschthümelei, einen absichtlichen Krieg gegen die italienische Musik zum Vorwurf macht und sogar wissen will, daß ich nicht ein Wort von dem glaube, was ich schreibe. Was die übertriebene Empfänglichkeit betrifft, die ungemäßigte Leidenschaft, sich in die höheren Regionen der Kunst zu erheben, welche vielen andern nebelhaft und unerreichbar erscheinen, so erkläre ich sie für eine Krankheit, an der ich gern sterben möchte; auf keinen Fall wünsche ich, davon durch die Mittel zu genesen, die mir von der Opposition angerathen werden, so lange diese Mittel das Triviale, das Verbrauchte und Veraltete sind.

Wenn ich Wagner bewundere und mich seine Opern tief bewegt haben, so gehorche ich nur einer alten, vielleicht tadelnswerthen Neigung meines Charakters, meines Temperaments, die darin besteht, mich immer für die verkannten und mit Unrecht geschmähten Talente zu interessiren. Dieselbe Leidenschaft hatte ich auch für Verdi, damals, als es vielen absurd, lächerlich und sogar tadelnswerth erschien, ihn richtig, d. h. als glänzenden Komponisten zu beurtheilen. Ich erinnere mich an diese

Zeit, in der ich eben meine ersten kritischen Lanzen brach und an die zahlreichen Angriffe jeder Art, die Verspottungen, welche mir mein Amt eintrug. Ich denke an die erste Aufführung des Rigoletto in Venedig, als ich mich heimlich aus der Universität in Padua entfernt hatte, um dieses Hauptwerk des Meisters zu hören, und an den gewaltigen Eindruck, den ich davon empfing, so daß ich trotz meiner Jugend den Muth hatte, im Kafé Florian der Opposition fast aller Anwesenden entgegenzutreten, welche nicht aufhörten, die Oper als ein mittelmäßiges verfehltes Werk ohne Melodie, ohne Originalität zu verschreien und ihr eine baldige Vergessenheit prophezeiten. Einer der Anwesenden, den ich nennen könnte, wollte gegen mich hundert Goldstücke wetten, daß der Rigoletto keine drei Aufführungen erleben würde; ich hatte in meiner armseligen Studentenbörse nicht einmal hundert Soldi und mußte deshalb zum Rückzug blasen. Doch sah ich einige Jahre darauf diesen Herrn im Theater Fenice, als er denselben Rigoletto wie ein Rasender applaudirte. Ich erinnerte ihn an die Scene im Kafé Florian, an die Wette, indem ich die hundert Goldstücke bedauerte, die ich hätte gewinnen können! „In der That,“ sagte er, „du hattest damals Recht!“

Man wende mir nicht ein, daß Verdi das Publikum für sich hatte, daß seine Gegner sich nur aus Pedanten, Neidern, aus den geschwornen Feinden des Schönen und Neuen rekrutirten, während Wagner von Niemand unterstützt werde, als von einer Handvoll aufrichtiger Bewundrer oder Liebhaber seiner Verworrenheiten und Extravaganzen. Das ist unrichtig; denn heute hat auch er fast das ganze deutsche Publikum für sich; die Meistersinger sind, ungeachtet ihrer Schwierigkeiten, im Theater sehr beliebt, obwohl eine gegnerische Minorität

existirte, welche alle Mittel versuchte, um die Oper durchfallen zu lassen; ihre Versuche blieben fruchtlos und die Oper fand ihren Weg sogar bis nach Berlin, wo Wagner aus Gründen, die mit der Musik nichts zu thun haben, höchst unpopulär ist. Der Autor des Lohengrin hat dadurch viel erreicht, daß ihm die Zustimmung des deutschen Publikums zu Theil geworden ist, denn sein musikalisches System, seine Gestalten, sein Styl bilden ein charakteristisches Ganzes, die national-deutsche Oper, wie sie vielleicht in Deutschland noch nicht existirt hat, da Mozart ganz auf italienischem Standpunkte stand, Beethoven nur einen einzigen Versuch in diesem Genre aufweist, und Weber zwar die Kraft, aber nicht den Muth und den zähen, eisernen Willen Wagners besaß. Wagner, stets dem Geiste seines nationalen Genius treu bleibend, hat die Musik auf das Terrain des musikalischen Dramas geführt, ein Terrain, das man fatal nennen kann, weil auch Komponisten anderer Schulen es betreten haben, unser Verdi nicht ausgenommen, der jedoch dabei stets Italiener blieb. Ich habe bereits gesagt und wiederhole es hier, daß man nicht eines falschverstandenen nationalen Ehrgefühls wegen die Erzeugnisse anderer Schulen verwerfen soll, ohne sie zu kennen, nur weil man von Hörensagen weiß, daß es eine langweilige, melodielose Musik ist, die man nicht versteht. Es wäre viel besser, sie kennen zu lernen, zu studiren und besonders, sie im Theater zu hören, dem einzigen Ort, wo Wagner richtig beurtheilt werden kann; nur mit Hülfe dieser letztern Erfahrung wird die schwebende Frage durch das Endurtheil des Publikums gelöst werden, welches allein der legitime, natürliche Richter jeder theatralischen Produktion ist. Wer weiß ob dann Wagner nicht dasselbe widerfährt, was Meyerbeer, Gounod und

Halévy widerfahren ist, die nach Schwierigkeiten und Kämpfen jeder Art sich die Gunst des Publikums errungen und alle Anstrengungen der Unwissenheit und des Neides zu nichte gemacht haben.

So lange das italienische Publikum von Wagner nichts wissen will, soll man es in seinen Ansichten unbeirrt lassen; es wäre jedoch wünschenswerth, daß man bis zum entscheidenden Tage mit den feindseligen, werthlosen Kundgebungen gegen die Meinungen derjenigen, welche die Wagner'sche Oper hinlänglich kennen und sie in vollendeter Aufführung und in ihrem eigenen Elemente gesehen haben, etwas sparsamer zu Werke ginge, insbesondere dann, wenn man so gut wie gar nichts davon versteht.

Ich enthalte mich schließlich, von meinen Gegnern, welcher Farbe sie auch sein mögen, Nachsicht für die kritischen Fehler zu erbitten, die allenfalls bei dem raschen Aufzeichnen dieser Studien und Eindrücke mit unterlaufen sein mögen; ich wünsche im Gegentheil, daß man sie aufdecke, jedoch in ernster und ehrenhafter Weise. Was ich erbitte und verlange, ist, daß man der vollsten, absolutesten Aufrichtigkeit meiner Ansichten und Eindrücke, sowie auch meines Enthusiasmus, wo immer davon die Rede war, Glauben schenke.

Die theilweise Bekanntschaft mit einigen Fragmenten Wagner'scher Opern hatte mich in ihm einen bedeutenden Komponisten vermuthen lassen; die Anhörung seiner musikalischen Dramen im Theater hat mich davon überzeugt, daß er eines der ungewöhnlichsten Talente unseres Jahrhunderts ist und daß er nicht Unrecht hatte, sein Vertrauen auf die Zukunft zu setzen, denn sie wird ihm volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Leipzig,
Druck von Hundertstund & Pries.

Im Verlage von **H. Hartung & Sohn** in Leipzig sind erschienen:

Karl Friedrich Rinne. Der orthodoxe Glaube und die orthodoxe Kirche im Hinblick auf das Evangelium vom Reiche. Oder: Die Versöhnung des Christentums mit der Cultur des Geistes. Eine politisch-religiöse Abhandlung. gr. 8. geh. 1 Mark 80 Pf.

Inhalt: Wo stehen wir? — Der orthodoxe Glaube — Die orthodoxe Kirche — Verderbliche Wirkungen und Folgen des orthodoxen Glaubens und der orthodoxen Kirche — Entstehung und Bildung des orthodoxen Glaubens und der orthodoxen Kirche — Der Glaube an Christum, die Liebe und der Geist — Der christliche Staat und die christliche Kirche — Annähernde Verwirklichung des Reiches Gottes durch die Staaten — Das deutsche Reich als Musterstaat für die nationalen Kirchen — Uibereinstimmung des Christentums mit dem geistigen Bewußtsein der Zeit und Einhelligkeit der christlichen Bekenntnisse und Kirchen untereinander — Einheit von Religion und Vaterland, von Kirche und Staat — Die Erhebung der Sittlichkeit und das rechte sociale Verhältniß — Die Uibel der Menschheit. Optimismus und Pessimismus — Schlußwort.

Ein Versuch, den Staat als den eigentlichen Träger der Idee des Christenthums, die constitutionelle Monarchie als den relativ vollkommensten Ausdruck derselben darzustellen und in der Weiterentwicklung vornehmlich des deutschen Staatswesens die Lösung der kirchlichen und socialen Wirren der Gegenwart zu finden.

Wilhelm Lang. Transalpinische Studien. 2 Bände. 8. geh. 6 Mark.

Inhalt: Die Petrussage — Dante — Savonarola — Die Gedichte Michelangelo's — Alessandro Manzoni — La Farina und der italienische Nationalverein — Niccolini — Cavour und die freie Kirche im freien Staate — Deutsche und italienische Einheit.

Diese Essays des geschätzten Italienkenners und Redacteur des „Schwäbischen Merkur" behandeln wichtige Zeit- und Tagesfragen und sind schon bei Gelegenheit früherer Veröffentlichungen durch die periodische Presse ihrem vollen Werthe nach anerkannt worden.

Emilio Castelar. Erinnerungen an Italien. Deutsch von Julius Schanz. Autorisirte Ausgabe. Mit einer Vorrede des Verfassers. 8. geh. 4 Mark.

Inhalt: Ankunft in Rom — Die große Ruine — Das unterirdische Rom — Die Sixtinische Kapelle — Der Campo Santo in Pisa — Venedig — Auf den Lagunen — Der Gott des Vatikans — Das Ghetto — Die große Stadt — Parthenope.

Diese glänzenden Schilderungen Castelars, die bereits ins Englische, Französische und Italienische übersetzt wurden, werden hier dem deutschen Publikum in einer durchaus trefflichen, vom Autor hochbelobten Uebertragung zugänglich gemacht. Unsere deutsche Ausgabe zeichnet sich vor allen anderen noch dadurch aus, daß der Autor in einem eigens zu ihrer Einführung geschriebenen, sehr umfangreichen Vorworte für die Verbrüderung der germanischen mit den romanischen Nationen eintritt und an der Hand der Geschichte nachzuweisen sucht, daß alle Errungenschaften der modernen Cultur beiden Racen, die eine nothwendige gegenseitige Ergänzung bilden, zu gleichen Theilen zu danken sind.

Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

Filippi, Filippo

Richard Wagner eine musikalische Reise in das Reich der Zukunft

Leipzig 1876